CAHIERS

DU CINÉMA



N° 20 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • FÉVRIER 1953



Une scène de THE GREATEST SHOW ON EARTH *(Sous le plus grand chapiteau du monde)* le nouveau film en technicolor de Cecil B. DeMille. On reconnaît (en l'air) Betty Hutton et, assis à droite, James Stewart, costumé en clown *(Paramount)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

SUEDE

• Alf Sjöberg prépare son treizième film. Son douzième film, commencé en mars 1952, en est au montage final. Il s'agit de *Barabbas*, drame biblique, réalisé d'après un roman de Pär Lagerkvist et dont Ulf Palme interprète le rôle principal. Son nouveau film est l'adaptation d'un drame historique d'Auguste Strindberg : « Erik XIV », qui fut joué avec beaucoup de succès au Théâtre Royal de Stockholm en automne 1950 avec Ulf Palme qui reprendra son rôle dans le film avec comme partenaire Ulla Jacobson, la jeune fille d'*Elle n'a dansé qu'un seul été*. Le film sera intitulé *Karin Monsdotter*.

• Un autre drame de Strindberg : *The Crown Bride*, sera porté à l'écran par Arne Mattsson.

ITALIE

• *L'Homme, la bête et la vertu*, d'après Pirandello, aura pour interprètes Viviane Romance, Toto et Orson Welles.

• Rossellini racontera dans *Duo* les aventures d'un couple d'étrangers en Italie. Les étrangers seront Ingrid Bergman et George Sanders.

• Alberto Lattuada termine à Rome *La Lupa* (*La Louve*) d'après le roman de Verga. Aldo Tonti est l'opérateur.



Yvonne De Carlo est la vedette, avec Rock Hudson de SCARLET ANGEL *(Une fille à Bagarres)*, film en Technicolor de Sidney Salkow que présentent les cinémas Caméo, Les Images, Monte-Carlo et Ritz *(Universal-International)*.

• Renato Castellani est allé jusqu'en Irlande choisir ses interprètes pour *Roméo et Juliette* qui sera réalisé en couleurs à Vérone et à Sienne. Castellani cumulera dans cette entreprise les fonctions d'adaptateur, de metteur en scène et d'architecte-décorateur.

ANGLETERRE

• Les producteurs de films américains à Londres ont retiré leur publicité à *L'Evening Standard* et au *Sunday Express* en alléguant le ton de certaines des critiques de films parues dans ces journaux. Lord Beaverbrook, propriétaire de ces deux journaux, a décidé, par mesure de rétorsion, de refuser désormais la publicité de ces producteurs dans son quotidien du matin *Daily Express* qui tire à plus de quatre millions d'exemplaires. Cette mesure contre la dictature de la publicité coûte à Lord Beaverbrook un budget annuel d'environ 250 millions de francs.

ALLEMAGNE

• Veit Harlan, réalisation de *La ville dorée* et du *Juif Süss*, n'est plus interdit. Il a tourné à Capri une comédie intitulée *Tu ne te connais pas*.

• Hans Albers revient au théâtre en jouant *Liliom* sur les scène américaines.



Frederic March et Mildred Dunnock dans DEATH OF A SALESMAN *(La mort d'un commis voyageur)*, extraordinaire tragédie cinématographique réalisée par Laslo Benedek d'après la pièce d'Arthur Miller *(Production Stanley Kramer présentée par Columbia)*.

FRANCE

• Jean Grémillon choisira à Rome les partenaires de Micheline Presles pour *L'Amour d'une femme*, qu'il va tourner sur un scénario de René Wheeler.

• Sacha Guitry portera sans doute à l'écran *N'écoutez pas Mesdames* avec tous les créateurs de la pièce. Le théâtre en conserve — à ne pas confondre avec le « théâtre filmé » genre *Les Parents Terribles* — a la vie dure.

• Comme nous l'avions déjà annoncé, il est confirmé que Marcel Carné dirigera Simone Signoret et Ralf Vallone dans *Thérèse Raquin*. L'adaptation est de Carné et Spaak, les dialogues de Spaak et le début du tournage est fixé à fin février.

• La jeune suédoise Ulla Jacobson, révélée par *Elle n'a dansé qu'un seul été*, a été pressentie pour être, en France, l'interprète de *Le Dortoir des grandes*, de Henri Decoin.

• Au printemps, Jean Renoir tournera en France un scénario qu'il a tiré de la nouvelle de Tourgueniev, *Premier Amour*. Le film sera en couleur, aura deux versions, une française, une anglaise. Interprète principale : Danièle Delorme. Titre possible : *Les Braconniers*. (Depuis un accident de voiture où des braconniers lui portèrent secours, Renoir leur a voué une fidèle reconnaissance).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III N° 20 FÉVRIER 1953

SOMMAIRE

Cesare Zavattini .... **Salut à Chaplin** 4

Georges Charensol .... **Naissance d'un film** 5

Michel Dorsday .... **Misogynie du cinéma américain** *(fin)* 10

Jean Mitry .... **Thomas H. Ince, premier dramaturge de l'écran (II).** 20

XXX .... **Nouvelles du Cinéma** 30

Marcel L'Herbier .... **Marcel L'Herbier conclut** 33

XXX .... **Recherche du Cinéma** *(Tribune de la F.F.C.C.)* 34

Herman G. Weinberg .... **Lettre de New York** 38

XXX .... **Notre enquête sur la critique** *(Les auteurs)* 41

★

LES FILMS :

Jacques Rivette .... **Un nouveau visage de la pudeur** *(Un été prodigieux).* 49

Jean-Louis Tallenay .... **Pagnol avait raison** *(Manon des Sources)* 51

Michel Dorsday .... **Soleils de Bunuel** *(Subida al Cielo, Suzana)* 54

Lotte H. Eisner .... **A la seconde vision** *(Der Verlorene)* 57

M.D., M.T., D.V., A. et A.B. **Notes sur d'autres films** *(Elle et moi, M. Denning Drives North, It Growns on trees, Le Grand Concert, Lone Star, Il camino della speranza, The Mask of Dimitrios, The Planter's Wife)* 60

★

Florent Kirsch .... **Le Prix Canudo** 62

J. D.-V. .... **Livres de Cinéma** *(« M. Carné » de B. G. Landry).* 63

F.L. .... **La Revue des Revues** 64

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Gaumont, Métro Goldwyn Mayer, A. Pressburger, Fox, Paramount, Jean Mitry, Universal, Argos Films, Lo Duca, Columbia, Procinex, Altolaguire, J. Arthur Rank Organisation, Victory Films, Artistes Associés, Hoche Production.



NOTRE COUVERTURE

Anna Magnani dans LE CARROSSE D'OR, nouveau film en couleur de Jean Renoir, que présentent en exclusivité « Le Paris » et « L'Olympia » *(Hoche Production-Panaria Films* distribué par *Corona).*

Cesare Zavattini

SALUT A CHAPLIN

Lors de son récent passage en Italie, Charlie Chaplin a été reçu au Centre Expérimental du Cinéma à Rome. Au nom de tous ses camarades, Cesare Zavattini lui a souhaité la bienvenue en termes que nous croyons intéressant de reproduire ici.

Monsieur,

J'ai le très grand honneur de vous offrir, au nom du cinéma italien, cet album où précisément, sur l'initiative du Cercle Romain du Cinéma, metteurs en scène, écrivains, critiques, acteurs, musiciens et décorateurs ont tenu à apposer leur signature pour vous témoigner une fois encore leur dévouement.

Monsieur Chaplin, dimanche soir vous avez dit que parler pour être ensuite traduit c'est comme faire boire du café réchauffé. Nous aurions voulu, nous aussi, trouver une manière de vous exprimer nos sentiments plus directe et moins solennelle que celle-ci. Et précisément parce que nous sommes vos compagnons de travail, nous aurions voulu vous convaincre, par exemple, que nous vous admirons plus et mieux que ne savent faire les autres. Mais comment y parvenir...? Dans ce concours d'admiration, nul ne réussit à se classer premier. Car tout le monde arrive bon premier. Il ne reste donc qu'à dire, en brodant autour d'une phrase qui vous appartient, qu'il ne faut pas désespérer de l'avenir du monde si tant d'hommes divers et souvent même hostiles entre eux tombent d'accord pour vous aimer et vous comprendre.

Monsieur Chaplin, vous avez dit que le cinéma italien est clair, simple, humain, épris de vérité. Toutes vos œuvres, la première autant que la dernière, reflètent également clarté, simplicité, humanité, désir de vérité. Aussi puis-je vous dire que, nous tous, vous avons toujours considéré comme notre maître... avec quelque chose de plus.

Vous avez dit aussi : Ce qui importe est que le cinéma serve la vérité. La vérité est la connaissance de la réalité; il ne faut donc pas avoir peur du cinéma dès lors qu'il sert ce principe; il faut remercier le cinéma qui, chaque jour davantage servant ce principe qui vous est cher, prend sa responsabilité d'instrument de culture. Car dans le monde il y a des millions d'hommes qui, seulement par une conscience plus précise de la réalité, peuvent enfin attendre des autres hommes compréhension et justice.

Cher Chaplin, cher Charlot, revenez bientôt parmi nous, revenez en Italie, venez revoir notre peuple qui vous aime. Votre passage a été trop bref. Mais l'humble clown — ainsi que vous vous êtes appelé — nous laisse, à nous « gens du cinéma », une lumineuse indication : sa gloire est avant tout fille de cohérence.

(Trad. de Lo Duca).

Georges Charensol

NAISSANCE D'UN FILM



Sous le titre « René Clair et Les Belles-de-Nuit », G. Charensol va publier, dans la collection Septième Art, *une étude où il s'efforcera de situer le 22e film de René Clair dans l'œuvre de cet heureux auteur. Dans le chapitre que nous publions G. Charensol nous révèle les conditions imprévues dans lesquelles naquit la première ébauche du scénario des* Belles-de-Nuit.

Si, après l'achèvement de chacun de ses films, René Clair, échappant à l'euphorie du studio, se retrouve en face de ses inquiétudes, cette échéance était plus lourde encore qu'à l'ordinaire quand, à la fin de 1949, il eut présenté *La Beauté du Diable.*

En effet, après cinq années passées à Hollywood pendant la guerre, il avait voulu reprendre contact avec la France par une œuvre où se conjugueraient son amour de Paris et l'expérience sentimentale d'un homme de cinquante ans. *Le Silence est d'or* répondait exactement à ces désirs et constituait, de plus, un juste hommage à ces pionniers du cinéma qu'il avait découverts au début du siècle, au « Gab Ka », un cinéma des Boulevards, et envers lesquels il n'a jamais renié ses dettes.

On fit, discrètement, au *Silence est d'or*, le reproche d'être une œuvre facile car l'idée de demander à Mauriac d'écrire un roman rose ne viendrait à personne; de René Clair, en revanche, on attend qu'il se renouvelle sans cesse.



Ci-dessus : René Clair.
Ci-contre : sur le plateau des *Belles-de-Nuit*,
De dos : Martine Carol.
Parlant : René Clair.
Ecoutant : Gérard Philipe.

Il ne fut pas insensible à ces remarques et se tourna vers un « grand mythe », celui de Faust. Dans son œuvre, *La Beauté du Diable*, est plus insolite par son apparence que par son fond dans lequel on rencontre bien des idées qui lui sont chères. Mais elles sont présentées sous une forme si inhabituelle que beaucoup ne reconnurent pas dans ce film le René Clair qu'ils aimaient. Après l'avoir amicalement supplié de sortir de ses thèmes et de ses cadres familiers, nous étions prêts à lui faire le reproche d'avoir trop bien suivi nos conseils. Il se trouvait donc, à cette époque, dans une incertitude d'autant plus grande qu'il avait le légitime désir de remporter un succès public, dans un métier où une demi-réussite commerciale peut avoir de fâcheuses coïncidences même sur les carrières les plus glorieuses — Renoir et Carné ne l'ignorent pas.

Son seul objectif précis était alors de faire un film gai, par opposition à cette *Beauté du Diable,* d'une grande richesse mais de toutes ses œuvres celle dont son légendaire sourire est le plus exclu. Lui qui, avec ce film et, bien avant, avec *A nous la liberté,* a si fortement contribué à engager le cinéma dans la voie du social, n'entendait délivrer, cette fois, aucun « message ». Il souhaitait reprendre ce rôle d'amuseur qu'il a si brillamment assumé dans la plupart de ses ouvrages. D'ailleurs n'est-ce pas encore une fonction sociale que celle qui consiste à distraire, à divertir, à nous contraindre d'oublier la dure réalité qui de toute part nous cerne comme elle cerne le Claude des *Belles-de-Nuit* ? Comme lui, nous désirons souvent nous réfugier dans le monde du rêve pour échapper à la condition humaine. Et ce rêve éveillé que nous faisons dans la salle où l'on projette le film nous voudrions que jamais il ne prît fin. Nous nous trouvons dans la situation que décrit si bien Casanova quand, sous les plombs de Venise, un indiscret compagnon vient le tirer de son sommeil.

René Clair souhaitait donc tourner un film comique et il désirait le situer au pays du merveilleux, dans le domaine des songes. Enfin, et pour compliquer encore sa tâche, il voulait retrouver la veine du *Million* et trouver un sujet de comédie musicale.

Ces intentions semblaient, *a priori,* contradictoires et tenter de les concilier était une redoutable entreprise. Toute l'année 1950 se passa, pour lui, en vaines tentatives. Au long de sa carrière il a accumulé d'innombrables sujets de films. Il possède même des scénarios entièrement terminés et qu'il ne tournera jamais.

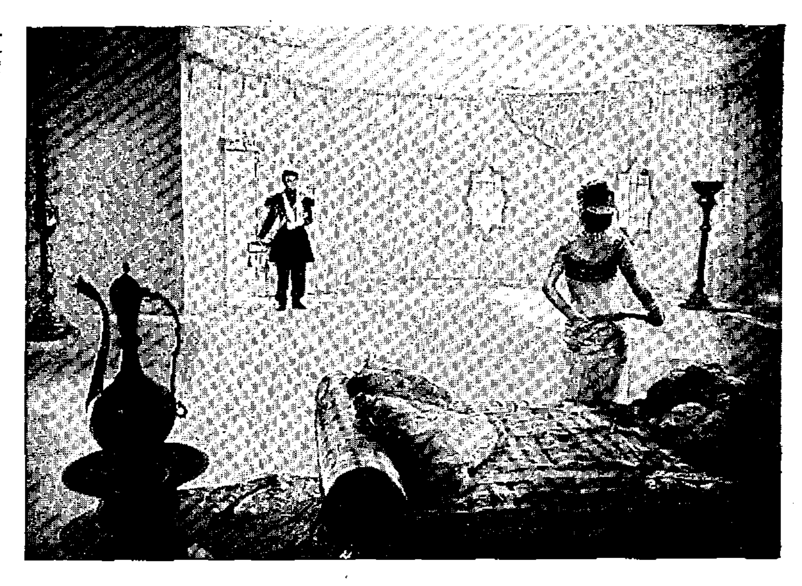
Il se plongea dans ces vieux papiers. Il esquissa vingt projets nouveaux. Rien, dans tout cela ne correspondait exactement à ce qu'il cherchait, aussi est-ce avec une satisfaction un peu lâche qu'il accueillit la proposition que lui fit son ami Norman Krasna, alors chef de la production RKO, de venir étudier les projets qu'il désirait lui soumettre.

En acceptant d'aller passer quelques semaines en Amérique, René Clair était sans illusions. Il était rentré en France en 1945 avec trop de joie pour avoir le désir de retravailler à Hollywood. Pourtant cette demande lui fournissait un prétexte à s'accorder un sursis dans le travail décevant auquel il se livrait depuis des mois. Peut-être aussi, au fond de lui-même, gardait-il le secret espoir que l'Amérique allait lui fournir le scénario qu'il cherchait désespérément.

Cet espoir fallacieux se réalisa, en effet, mais nullement dans les conditions qu'il aurait pu prévoir. S'il ne fit à peu près rien à Hollywood que revoir des amis et liquider des affaires personnelles; si aucun sujet magique ne passa à sa portée, en revanche quand il en revint, il avait un thème bien à lui et qui ne devait rien à personne.

Parti pour les Etats-Unis afin d'oublier ses soucis et bien décidé à prendre deux ou trois mois de vacances, René Clair trouva à New-York le sujet des *Belles-de-Nuit.* Comment ce phénomène se produisit-il ? De la façon la plus simple : montant la 5e avenue afin de se rendre à un déjeuner où des amis l'attendaient, le postulat se présenta à lui tel, ou presque, que nous le voyons aujourd'hui sur l'écran. Dès la première minute il ne douta que ce sujet vainement cherché, il l'avait enfin trouvé. Il se rendit donc au restaurant,

Gérard Philipe et Gina Lollobrigida dans l'épisode « africain » de *Les Belles-de-Nuit* de René Clair.



s'excusa de ne pouvoir rester, remonta dans sa chambre d'hôtel, prit une feuille de papier à lettre et écrivit ceci :

New-York 18 *avril* 1951
en montant la 5e *avenue*

une idée d'INTOLERANCE comique

Sur la feuille que je recopie il inscrit quelques semaines plus tard :

Pascal : le roi et le cordonnier.

Allusion à la pensée de Pascal dont il ne retrouvera le texte exact que lorsqu'il sera rentré à Paris et dans laquelle d'ailleurs il n'est question que d'un *Artisan.* La voici :



Les Belles-de-Nuit de René Clair. Dans la voiture : Gérard Philipe.

Si vous rêvions toutes les nuits la même chose, elle nous affecterait autant que les objets que nous voyons tous les jours. Et si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant, qu'il est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits, douze heures durant, qu'il serait artisan.

Si nous rêvions toutes les nuits que nous sommes poursuivis par des ennemis, et agités par ces fantômes pénibles, et qu'on passât tous les jours en diverses occupations, comme quand on fait voyage, on souffrirait presque autant si cela était véritable, et on appréhenderait de dormir, comme on appréhende le réveil quand on craint d'entrer dans de tels malheurs. Et en effet, il ferait à peu près les mêmes maux que la réalité.

Mais parce que les songes sont tous différents, et qu'un même se diversifie, ce qu'on y voit affecte bien moins que ce qu'on voit en veillant, à cause de la continuité, qui n'est pourtant pas si continue et égale qu'elle ne change aussi, mais moins brusquement, si ce n'est rarement, comme quand on voyage et alors on dit : « Il me semble que je rêve; » car la vie est un songe un peu moins inconstant.

Blaise Pascal — *Pensées.*



Revenons à cette journée du 18 avril 1951 qui restera, je crois, une date dans la carrière de René Clair. Il est là au 12e étage de l'Hôtel Pierre et il remplit les deux feuillets que voici :

L'idée générale : le vieux temps c'était beaucoup mieux. On se plaint du présent. On désespère de l'avenir. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi ?

Un homme, Paul, désespéré par notre époque. A tous les étages de sa maison tout va mal. La vie augmente, les impôts, les bruits de la guerre, la bombe atomique, etc... Vivement au lit. Oublier.

Son travail, tous les embêtements. Sa vie privée (marié ou fiancé) ne va pas mieux. Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux en finir ? Suicide manqué.

Il s'intéresse à l'histoire (étudiant, professeur). Et le soir il rêve. Une vie se crée qu'il retrouvera chaque soir. Il quitte ses amis en hâte. On l'attend : c'est l'action de son ou de ses rêves qui l'attendent.

3 ou 4 histoires du passé (décors synthétiques) qu'il retrouve au point où il s'est arrêté la veille.

Et pendant que les embêtements s'accumulent dans les aventures qu'il vit la nuit, sa vie réelle semble s'améliorer. Il voit tout d'un œil plus serein. A présent même il craint de s'endormir de peur de retrouver ses embêtements du rêve. Il essaie de passer la nuit dehors. On l'arrête. Il s'endort en prison avec deux ivrognes que son rêve (la Terreur) effraie. Il se réveille ravi d'être à l'époque actuelle.

Passer d'une aventure à l'autre en se trompant de costumes, d'un siècle à l'autre se poursuivant... Mélanger les quatre histoires et aboutir à un final simultané. Il épouse les quatre héroïnes, mais il est triste, il s'est donné tant de mal pour si peu de bonheur. Il ne les aime pas. Celle qu'il aime il ne sait pas qui elle est. Il voudrait dormir (dans son rêve) la retrouver. Hélas, elle ne naîtra que dans deux siècles. Il s'éveille. C'est la petite du début qui est auprès de lui — même banc, même scène, il pleut à verse « comme il fait beau aujourd'hui ».

FIN

Et sur le feuillet suivant :

Les 4 époques : 1900 *— le romantisme — la Révolution — les Mousquetaires.*

Plus tard il notera :

Première idée du scénario : la ligne générale est tracée mais ni le caractère et le métier du héros, ni le milieu ni le lieu de l'action ne sont fixés.

C'est exact, pourtant ce premier état contient avec la plus grande exactitude les lignes du film définitif. Certains détails subsisteront tout juste déplacés comme les critiques sur notre époque que René Clair a finalement mis dans la bouche du « Vieux Monsieur », ou le faux suicide conservé sous la forme de la crainte qu'éprouvent les amis de Paul — devenu Claude. Dans l'ensemble tout ce que nous verrons sur l'écran se trouve dans ces quelques lignes griffonnées pour fixer une idée venue à l'auteur en se promenant un matin de printemps à New-York.

Il semble donc que, ensuite, tout aurait dû être aisé. Ce serait mal connaître celui qui pourrait prendre lui aussi comme devise : « Faire difficilement des choses faciles ».

L'étude des notes, des ébauches, des projets, des indications de tous ordres que le hasard m'a livrés, me montre que, durant des mois, il aura tendance à s'éloigner de sa première idée. Si ce que, d'un jet, en quelques instants, il a griffonné à New-York, nous le retrouverons sur l'écran, une année entière s'écoulera en marche et en contre-marche jusqu'à ce que le scénario prenne sa forme définitive.

Georges CHARENSOL.



Michel Dorsday

MISOGYNIE





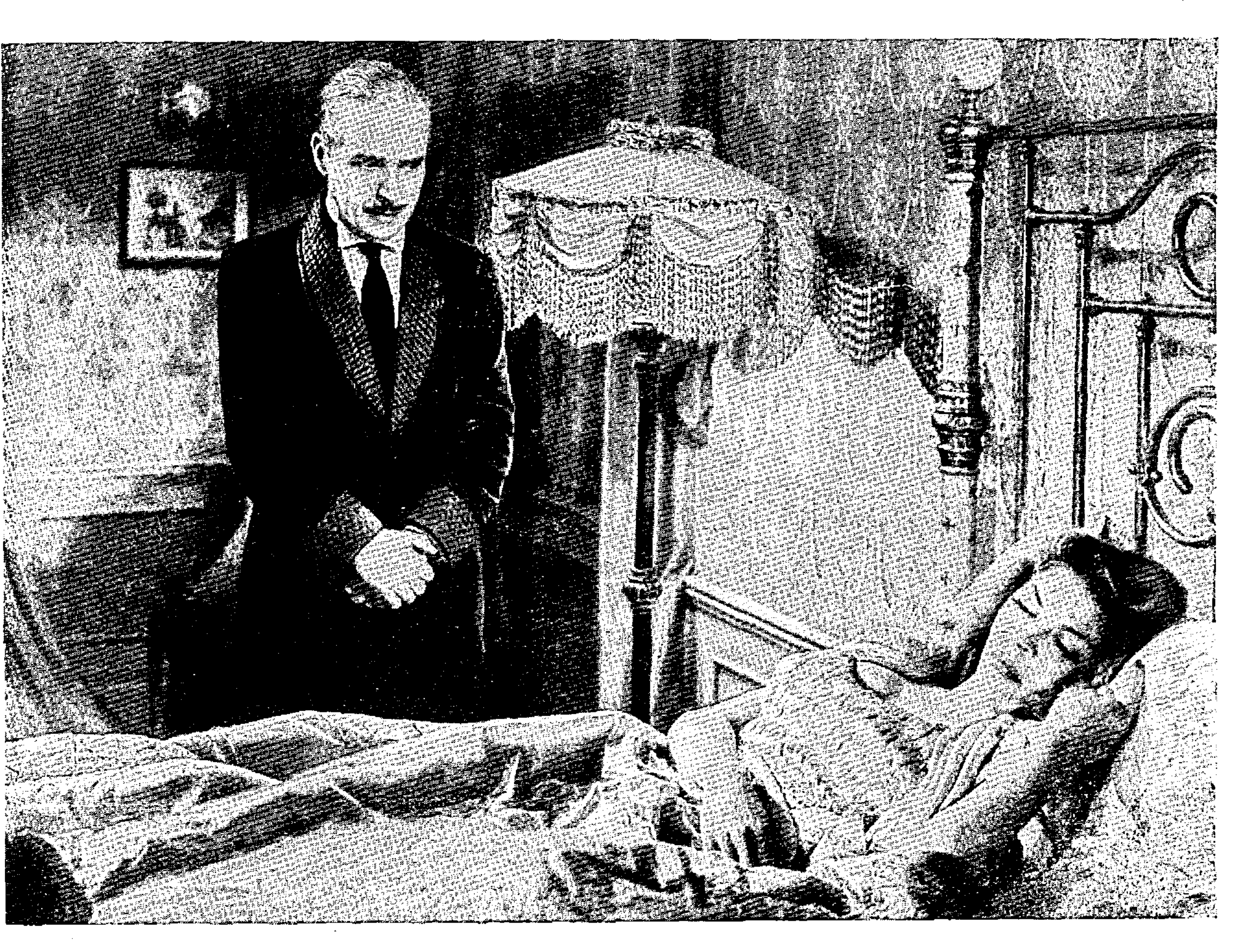
du cinéma américain

II

J'ai essayé de voir ce que le cinéma américain actuel me semblait avoir socialement de plus caractéristique : exprimer une forme de décomposition des structures. Il n'est pas paradoxal d y *trouver encore d'étonnantes* traces de beauté mais toujours dans ce qu'elles possèdent de *critique.* D'une grande portée révolutionnaire, les films de Mankiewicz ou d'Huston ne seront bientôt pas autre chose que des feux d'artifices, des démonstrations qui ne débouchent sur rien.

Il nous faut ce soir reprendre contact avec leurs démons familiers. Nous vîmes ceux-ci, tour à tour, traditionnelle garce, épouse accapareuse ou mère tutélaire dont les jeux mystificateurs, nous l'avons dit, étaient impitoyablement

mis au jour. Mais ce n'est pas impunément que l'on habitue son esprit à des méandres aussi subtils. A l'excès des mauvaises forces qui les avaient brimés, les *démystifiés* allaient répondre par l'excès. Puisque cette parcelle de liberté leur était offerte, ils allaient, sans limites, en profiter comme ces enfants qui sortent de pension et que l'on laisse seuls devant la tentation. La misogynie n'était plus le thème d'un complot. Elle était devenue un art de vivre, dont Mankiewicz, également, fut le grand prêtre. Elle s'immisça dans la moindre historiette. Elle fut générale. Et il n'est même pas sûr qu'elle ne soit pas maintenant une sorte de conformisme dont *All about Eve* serait le chef-d'œuvre. Eve nous est donnée comme un animal doux et inoffensif qui se révèlera portant les pires maléfices qui firent chasser Adam du naturel paradis. Ce n'est pas sans intention que j'ai écrit : nous est *donnée,* car elle ne changera pas, car nous ne pourrons pas la changer; Eve, nous le devinons dès les premières images, va, d'un pas sûr, vers le triomphe que nous savons inéluctable. Il ne s'agit plus alors de lutter contre elle mais de la haïr. Il s'agit de faire pénétrer cette haine en nous de telle façon que nous ne puissions plus mettre sur un visage de



De la misogynie considérée comme un des Beaux-Arts. Plus qu'une tendance éphémère, Chaplin crée une mythologie. (Charlie Chaplin et Martha Raye dans *Monsieur Verdoux*).

femme que cette haine ou (si le jeu n'en vaut pas la chandelle) la plus simple sottise. (Il est caractéristique que la seule femme absolument *sympathique* du film, l'épouse du dramaturge, en fasse l'aveu : « Je n'ai jamais été très fine et très intelligente. »)

Nous ne nous lamentons plus : il nous reste le sarcasme. Si la misogynie de Mankiewicz avait pu se teinter d'affection et d'un certain charme, elle n'est plus qu'un rire âpre et féroce : la duperie d'Eve réussit admirablement et en face d'elle (dont il joue du prénom avec malice) il a peint un merveilleux monstre qui, après s'être révélé, est doucement rentré en lui-même pour goûter avec calme un bonheur quotidien, la belle farce ! Comédienne dans sa vie et femme ténébreuse, comédienne sur l'écran, comédienne dans le théâtre de cet écran, Bette Davis incarne beaucoup plus qu'un personnage car l'on ne sait bientôt plus sur quel plan se placer, le *relief* est celui de la vivacité quotidienne, toutes les affabulations vaines : Bette Davis n'est plus *en représentation*, la misogynie nous a amené à voir les ficelles de la mythologie femelle d'Hollywood. Mankiewicz se déchaîne : le monstre hurle et mord, frotte ses jambes dans d'éternelles excitations, crache sa haine. L'homme peut faire semblant de fuir. Il reviendra haletant. Tous les hommes reviendront. Ils auront beau eux-mêmes se déchaîner, donner des gifles sur des lits d'hôtel, ils seront pris, l'histoire se terminera sans qu'ils aient le beau rôle, même ceux qui s'en vantent : le féroce critique pâlit de rage, de jalousie, de désir, d'amour devant Eve. Car — et c'est là toute l'importance de la nouvelle leçon — s'ils reconnaissent, s'ils savent désormais qu'ils sont dupés, trahis, bafoués, foulés aux pieds, ils ne peuvent néanmoins échapper au destin qui les désire tels. Leur excès finit en haine, et cette haine, définitivement les attache et les soumet. Dans la société paranoïaque où vivent ces êtres privés de liberté, il ne leur reste plus qu'à se laisser déchirer par de faux problèmes ou à mourir.

C'est d'ailleurs ce que fera le jeune homme aigri du *Sunset Boulevard* de Billy Wilder. Comme il était naïf aussi de croire qu'il pourrait s'échapper pour aller tendrement cultiver la pâquerette. Plus explicitement encore que dans *All about Eve*, deux mythologies voisines *et communes* par bien des points se montrent ici, celle d'Hollywood que le lointain visage de Gloria Swanson personnifie, celle du matriarcat, qui aboutit à cette misogynie carnassière qui ne peut finir que par la peinture d'une folie exaspérée et rugissante qui conduit au meurtre.

C'est la leçon d'une impuissance devant la mort ou la dégradation de l'homme. Si celui-ci veut s'échapper il ne lui reste que la petite porte : celle de service. Encore faut-il qu'il ait une âme à toutes épreuves et prête aux ambiguïtés. Eric von Stroheim, le lourd aristocrate, se transforme donc en valet et cache sous son visage invariablement marqué par son génie, un mépris et une ironie sans limites bien sûr, et c'est important, mais dans les gestes précis et glacés nous devinons la passion, une passion incroyable qu'il sait peut-être méprisable, mais définitive. Que peut bien faire alors mépris et ironie ? N'est-ce pas l'alibi de la révolte ? Celle-ci est devenue impossible à tout jamais pour cet homme-là : sa passion l'a soumis, il a fini par en accepter les lois, par composer avec elle, par s'en délecter avec le sado-masochisme des époques qui meurent. Son entreprise, dès l'origine, était vouée au suicide, et il n'est pas si sûr qu'il ne l'ait pas voulue ainsi. La mort du jeune Holden était au fond moins importante : Wilder l'a mise au début de son film, elle est fatale. Il n'y a pas ici place pour la sincérité, eût-elle, un instant, existé. *Sunset boulevard,* film où les rôles se confondent, eut une immense audience que



Humiliation victorieuse de la femme qui pleure mais par ses cris acquiert un triomphe dérisoire et empoisonnant. (Anne Baxter et George Sanders dans *Eve* de J. Mankiewicz).

d'autres films, plus précis encore, n'eurent point. Je n'en veux prendre comme exemple que le *Great Gatsby,* d'Elliot Nugent, qui dans son histoire nous ramène vingt ans en arrière. Histoire d'un gangster élégant qui, lassé de la lutte où il fit une carrière fulgurante pour une immense fortune, misogyne et serein, se fait construire, tel Hearst-Kane, un abracadabrant château dans lequel il ne désire plus que les hommages et le silence. Gatsby-Alan Ladd s'identifie, très précisément, à la société où il vit : manque de travail, de confiance, âpreté du gain de tous les autres qui la fit se rejeter vers les méthodes cruelles que l'on nous donne — avec une audace dont il faut remercier Nugent — comme *représentatives,* comme *obligatoires,* seules *vraies* et habituelles de cette société. On commence par nous peindre un Gatsby triomphant, à qui rien n'est refusé. Mais se joindront au jeu deux péronnelles exquises, deux femmes du *meilleur monde.* Gatsby retrouvera pour l'une d'elles une passion oubliée, une passion qui bientôt le prendra tout entier. Pour cette femme, il se veut *libre,* il va donc rejeter ce qu'il fut jusqu'alors pour lui la bonne loi. En acceptant la prison dans une affaire où il n'est pas coupable, où il sauve la jeune femme par son acceptation, il se révolte. La soumission eut justement été de combattre avec les mauvaises armes. Devant cette sincérité tout à coup mise au jour et affirmée, devant cette *liberté,* la femme se révèle pernicieuse et lâche. Gardant l'alibi de la bonne conscience, elle l'amène par un fatalisme dont elle est la grande prêtresse aux yeux bandés pour se refuser à voir, à une mort absurde, hors de propos semble-t-il, mais, pour elle, combien normale. Il n'y a pas de place pour ceux qui se découvrent un grand cœur soudain. Gatsby perd même, en mourant, le bénéfice de sa subite liberté. Il n'y a pour le savoir et le rappeler vingt ans plus tard que les deux confidents sortis de la tragédie grecque qui sur la tombe, où l'automne mêle des regrets pâles, récitent des sentences.

Si cette misogynie aboutit à une métaphysique, elle fut aussi un climat qu'Otto Preminger ne devait pas négliger dans *Ambre*. Dans la peinture qu'il fit de Linda Darnell, la misogynie, admirative d'ailleurs, était un grand motif de jouissance : il flagellait l'héroïne, la torturait dans son corps et dans son âme et ne la quittait que lasse et résignée à toutes les mélancolies. Il prenait bien garde d'autre part de ne jamais, dans son attaque, flétrir l'apparence esthétique de la belle Linda qui, dans le baquet d'eau savonneuse ou dans les détritus de sa prison, en robe de servante ou en robe de duchesse, gaie ou triste, conservait une peau de pêche et un bras joli. Il y avait déjà naturellement le froid sourire de George Sanders pour s'en moquer. Froid sourire et regard sans pitié. Le visage du comédien semble faire la synthèse du nouveau type d'homme. Il est rare de ne pas le découvrir là où une femme doit être admirée et battue. Ses yeux se penchent jusqu'aux films de série. Dans son éternel rôle de *deus ex machina*, il tire les ficelles, il fait monter vers lui qui ne peut s'en passer les coquettes et les tendres. Comme il le fit dans le film injustement passé inaperçu, car il fourmillait de bizarres enseignements : *I can get it for you whole sale* (*Vendeur pour dames*) de Gordon Douglas. Celui-ci a le mérite de poser le problème dans le monde du travail. Mais il le pose sans le résoudre. (Si ce n'est par une solution *particulière*, donc *inefficace*). Toute différente de la Shelley Winters d'*An american tragedy*, qui veut vivre tout simplement heureuse, Susan Hayward veut *arriver*. (Cette notion déjà fausse le problème, le restreint à une question d'ambition). Le film n'en est pas moins un exemple très curieux et très ambigu puisqu'il définit et défend la position des femmes dans les affaires américaines (tout en les attaquant) mais seulement sur le plan du *biologique*, du sentiment. La prépondérance des femmes dans les affaires, prépondérance d'ailleurs souvent exagérée, nous amena quantité de comédies ironiques. (*For please a lady — Pour plaire à sa belle* — de Clarence Brown, est je crois la dernière en date de celles-ci sorties à Paris. Barbara Stanwyck y traitait de haut le beau Gable mais bien sûr finissait par succomber). Même si ces thèmes concernent quelques privilégiés (pour répondre à une éventuelle *objection* sociale), la grande masse s'identifie rapidement à ces rêves. Un film même fut le drame de cette *inadaptation* : *Ville haute, Ville basse ;* Ava Gardner cherchait un grand amour et une bonne conscience, promenant son beau visage impassible au regard de remords et d'envie.

Quittons les femmes désabusées un instant et revenons vers les petites filles qui n'échappent pas au climat général. Si l'on excepte les père, mère et grand'mère de la future mariée (nous eûmes droit à une série de ce genre), il y a les petites filles en mal de leur jeunesse. Souvenons-nous de la Jeanne Crain de *Letter to three Wiwes*. Mais elle en était au stade second. Pour toutes les Shirley Temple, les Margaret O'Brien adolescentes et lénifiantes, combien d'images qui nous aient donné les clefs pour une âme de jeune fille américaine ? Aucune, ou presqu'aucune. (Alors que c'est un thème favori en France. Vieux rêve de la rencontre d'une Marie Baschkirtseff). Je n'ai à la mémoire que le souvenir d'une comédie récentequi, sous l'anodin, cachait une grande âpreté (comédie fort mal réussie d'ailleurs), *Elopement* (*Enlevez-moi, Monsieur*) d'Henry Koster. Anne Francis, jeune fille de tous les jours, pur produit d'une civilisation mécanique et sans cœur, essayait d'y découvrir le chemin de son destin. Voulant aimer, il lui était donné d'apercevoir que l'amour suppose la liberté. Et elle n'était pas libre. Pourquoi ? Elle n'aurait su le dire. Elle sentait confusément que vivre suppose un apprentissage alors qu'on lui offrait un monde tout fait, et mal fait, avec des sentiments aux pauvres mesures de ce monde. Elle finissait — elle aussi — par accepter mais rapidement, par bribes, elle nous avait dévoilé une part de la tragédie. Il y avait alors une



Misogynie « frappante » : Robert Taylor et Janine Darcel dans *Westward the Women* (*Convoi de femmes*) de W.A. Welman.

ressemblance entre elle et l'Elisabeth Taylor de *Place in the sun* (de Georges Stevens), qui revient sur les bancs d'école apprendre à rire après avoir cotoyé le pire drame et pris dans celui-ci, malgré elle encore, sa part de responsabilité et de mal. Comme celui de la mère, le thème de la jeunesse n'est encore qu'esquissé, car si nous revenons aux femmes que hantent les amours impossibles, nous nous trouverons en pleine atmosphère d'exaspération. Mon propos ne peut avoir là de conclusion, il est actuel. Dans *Sudden Fear* (*Le masque arraché*) de David Miller, Joan Crawford lentement, très lentement, monte un long escalier en tendant vers l'homme un masque suppliant, des yeux qui prient avec bassesse dans l'attente du plaisir. Même dans la peur, elle réclame au fond la soumission. Joan Crawford est vouée au malheur, à la solitude, comme si le destin de toute femme américaine lui était voué. Vous pouvez, comme moi, lui préférer le merveilleux petit visage de chat de Gloria Grahame, mais il faut vous attendre alors à toutes les perfidies. Bientôt aussi, à cause du mécanisme qu'elle a elle-même déclenché, Gloria, au détour de la route, ne peut que mourir. Ce ne sera plus dans la nuit basse qu'un cadavre sans regard.

Alors que, dans les cinémas des pays de l'Est, l'on nous montrait dans l'essor du peuple la formation de types de femmes nouveaux, où l'égalité était établie avec l'homme sur des bases nouvelles, supprimant par le fait tous les problèmes capitaux, alors que ces femmes assuraient enfin au sein de la communauté leur destinée propre, la misogynie du cinéma américain devait avoir sur les films occidentaux une influence prépondérante dont je ne voudrais tracer ici que les lignes de force. Mais il faut prendre garde. La femme *en représentation cinématographique,* si l'on peut dire, ne se sépare pas du jour au lendemain (en admettant même que ce soit possible) d'une tradition. Elle a toujours été porteuse — par delà sa sexualité naturelle — d'une forme d'érotisme liée, par exemple, dans les pays d'essence religieuse, au concept de la faute. Les cinémas scandinaves devaient très précisément — et maintenant

encore — s'insérer dans cette tradition, ce qui leur fit oublier la femme de notre temps. (Et cela malgré l'abondance des cas de filles-mères, d'avortements, de maladies vénériennes des films suédois par exemple). L'archétype en reste, bien que déjà ancien, le très beau *Dies iræ* de Carl Dreyer. En France, par contre, cette érotisme avait pris ou des formes sadiques (la petite fille mangée par le grand méchant loup — Anouilh nous donnait avec dix ans de retard *Deux sous de violettes*) ou des formes galantes d'un XVIII[e] un peu vain et un peu pâle. Mais passa le vent de fronde. On voulut montrer les dents. On voulut faire la critique des péronnelles. On ne réussit qu'à faire, sous la conduite des Jeanson de mauvais goût, de médiocres *mots*. On avait oublié que toute critique suppose une étude de structures et il n'y a pas de films français actuels pour étudier ces structures (exception faite pour ceux de Pagliero). La critique fut donc superficielle et irréfléchie, pour aboutir à *Adorables créatures*. Mais dans cette misogynie simpliste, l'*école française* des mercantils avait découvert un filon jadis abandonné aux *spécialistes*, la pornographie. On s'en donna à cœur joie. On déshabilla — sans se demander si cela correspondait à des exigences formelles — les comédiennes qui ne demandaient qu'à se laisser faire, avec l'alibi de l'art. (Les cartes postales aussi sont dites *artistiques*). *D'adorables créatures* au *Fruit défendu* c'est une profusion de fesses, de cuisses, de seins, de pubis et de lèvres, que ces messieurs tapotent, scrutent avec une rage sénile et un sadisme primaire et impuissant. De temps en temps, pour rassurer l'Association des familles, un Guy Lefranc fait *Elle et Moi* où la critique n'est qu'un ridicule badinage qui ne mène à rien. En aucun cas cette misogynie ne prend en France les formes d'une révolte.

Alors qu'en Grande-Bretagne où la leçon américaine trouvait peut-être un terrain plus proche du sien, elle est devenue un thème capital, dans une atmosphère traditionnelle, haute en couleur, où les femmes sont un peu froides et étouffent vite leurs brusques passions. La comédie anglaise en fourmille. Le chef-d'œuvre en est l'étonnant *Noblesse oblige*. Valerie Hobson permet tout pourvu que Dennis Price y mette les formes. Joan Greenwood est l'innocence perfide et larvaire. Mais toutes deux s'ingénuent — charmantes vampires — à s'accaparer le héros. On garde de cette subtilité des résonnances qui sont profondes et durables malgré l'enjouement. Plus âpre se fait déjà l'énigmatique *Madeleine* de David Lean. Plus influencé, féroce enfin est, comme *La Femme en question*, *The Browning version* (*L'Ombre d'un homme*) d'Anthony Asquith. Jean Kent n'y peut avoir le bénéfice d'aucune sympathie. Elle a mené par sa faute (est-ce entièrement par sa faute ? Il y a l'esquisse d'une critique sociale quand elle parle de sa famille, du collège) une vie *d'un dérisoire prudemment* caché. Elle n'a su être ni à la mesure du drame de l'époux, ni inspirer l'amant. Elle ne peut même pas goûter les délices frelatés d'une déchéance : il lui faut paraître. Le malheur veut qu'elle soit par sa méchanceté, la petitesse de son âme, sa mesquinerie sentimentale, impardonnable : c'est un *type* atroce et impudique. Cette impudeur est pour nous une immense révélation. L'ironie et le mépris sont ici dévolus à Nigel Patrick qui amorce une révolte pour s'attacher l'amitié du mari douloureux.

De toutes ces tendances mêlées, l'Italie devait se trouver préservée. Il y a dans le cinéma italien un immense amour, une confiance sans cesse menacée mais toujours retrouvée. C'est peut-être la cause de son oubli de l'*histoire d'amour*. Car il n'y a plus d'histoire d'amour. Tout naturellement les yeux de Carmela rencontrent ceux d'Antonio. Il s'agit alors de lutter. Tout est amour, mais il faut vivre, cela suppose dans le régime de la misère un dur combat où hommes et femmes seront solidaires. Un seul ne participa point — momentanément — au concert général, il eut la chance d'être marqué du sceau mys-



Visage traditionnel du cinéma anglais : Trevor Howard et Célia Johson, les amants éphémères de Brief Encounter *de David Lean, savourent une joie simple ; mais un visage plus secret se révèle avec* The Browning Version *d'Anthony Asquith : devant Nigel Patrick méprisant, Jean Kent s'humiliera vainement dans l'attente des caresses qui lui seront refusées.*





Dennis Price dans *Noblesse Oblige*, où Robert Hamer exprime une cinglante mysogynie avec un humour glacé.

térieux de la grâce et du génie. Michelangelo Antonioni fit *Cronaca di un amore*, qui est certes une histoire misogyne, mais j'avoue ne pas entendre ainsi ce triste récit. La dame de la *Chronique* qui est Lucia Bose peut bien être cruelle, Massimo Girotti peut bien l'abandonner, nous n'aurons jamais pour elle nulle ironie, nul mépris, quoi qu'elle fasse. Notre admiration, notre adoration resteront vivantes. Lucia Bose règne sur ces mystérieuses héroïnes de la Renaissance que nous berçons dans notre cœur secret.

Etrange voyage que nous fîmes à travers les déchirements de l'âme, voyage intemporel parmi les mauvais rêves qui nous firent succomber comme ces femmes langoureuses que nous aimâmes peut-être trop. Mais cette réserve était hâtive : le cinéma américain nous apprit les sources de notre volonté de suicide, nous sûmes nous en apercevoir et le rejeter. Il nous restait, il nous reste l'amour. Un amour coquet et trouble peut-être pour ces héroïnes malheureuses, mais si joli... Amour joli, berce nos cœurs. S'ils furent quelquefois en déroute, ne leur en gardons pas rancune : ils nous ont justement appris à aimer, ce que les Américains de notre temps avaient oublié. Gardons-nous bien de suivre ceux-ci sur le mauvais chemin, gardons-nous bien de succomber sous la pin-up girl qui sent la pharmacie et le coca-cola, gardons-nous bien d'écouter celles qui nous veulent induire en tentation par l'ambition et par l'argent, aimons les filles chattes qui font l'amour pour de l'amour. Que les nouveaux écrans nous soient doux. Il faut à notre temps un nouvel érotisme — Hitchcock l'a compris qui n'est américain que pour l'apparence — un érotisme qui nous permettra de découvrir un jour, libérée du fatras psychologique dérisoire d'une civilisation qui a abouti sur nos écrans français à la pornographie, une femme tout aussi ambiguë car telle est son essence, mais plus claire et plus vive, et dont les parfums seront moins violents mais combien plus sub-

tils, une femme comme l'eut aimée Stendhal. C'est la grâce que je souhaite au cinéma français qui peut bien être là à l'origine d'une tradition d'images remarquables.

Déjà, en réaction à l'immonde, se précisent les désirs. *Mina de Vanghel* nous est offerte dans un écrin serti de pierres bleues et de diamants. Nous sommes loin de la misogynie du cinéma américain, mais je doute qu'il puisse y avoir pour nous offrir Mina d'autres soleils que ceux de France ou d'Italie, d'autres brumes que celles d'Allemagne ou de Londres en automne, d'autres rêves que ceux des poètes de la rigueur et de la finesse. Mina, stendhalienne ressuscitée par Maurice Clavel, vous eûtes le miracle du visage d'Odile Versois, Mina toute emportée, toute exclusive qui vouliez vivre un grand amour sans faille, Mina redécouverte sur l'écran noir, vous m'avez redonné la confiance abandonnée. Pour vous, je comprends que Monsieur de Larçay se perde. Je comprends que Ruppert après la débauche et l'ennui souffre avec dignité du mal de votre refus. Mademoiselle de Vanghel, dans le film si ingénieux et si beau, vous avez pris un peu la figure de l'Europe. C'est à vous que je dédierai mes phrases cruelles. Sur un air de Mozart, sur l'eau irrisée d'un lac, vous avez su ne pas *accepter* avec une pudeur enfantine et des éclats enfantins aussi, vous avez deviné que Stendhal vous eût reconnue et tendrement aimée. malgré son air sceptique. Odile Versois vous donnait sa bouche allemande et son regard d'italienne. Vous avez aimé Monsieur de Larçay : puissions-nous nous en souvenir et ne pas mourir. Puissions-nous toujours rêver de vous au bord du lac dont les eaux ont perdu le romantisme pour retrouver la pureté, puissions-nous toujours nous souvenir de vous et entendre mystérieusement la voix : « Mademoiselle de Vanghel mourut avec des grâces timides... »

MICHEL DORSDAY



« C'était une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie... ». Odile Versois et Alain Cuny dans *Mina de Vanghel* de Maurice Clavel et Maurice Barry.

Jean Mitry

THOMAS H. INCE

Premier dramaturge de l'écran*

II

Le succès remporté par *Judith de Béthulie* et par quelques films européens de long métrage, notamment *Quo Vadis*, devait lui permettre — comme à Griffith — de passer de deux à quatre, puis à six bobines (1.200 à 1.800 m.), partant, d'aborder des sujets plus étoffés.

En 1914 il réalisa les trois films qui furent peut-être les plus importants de sa carrière : *The Wrath of Gods* (*La Colère des Dieux*), *The Battle of Gettysburg* (*Le Désastre*) et *The Typhoon* (*L'honneur Japonais*). Mais il dut bientôt abandonner la mise en scène et, une fois la Triangle constituée, en juillet 1915 (8), il se consacra presque exclusivement au contrôle des films tournés par les metteurs en scène de son groupe.

Depuis 1912 il était arrivé à donner une unité remarquable à sa production qui avait une orientation précise et répondait à une esthétique déterminée. Il était donc tout désigné pour cette tâche, contrairement à Griffith qui fut toujours un créateur individuel et qui, à la Triangle, s'est occupé davantage de ses propres films que du travail de ses collaborateurs.

Pendant toute l'activité de la Triangle-Kay Bee Ince ne dirigea personnellement que deux films : *The Despoiler* (*Châtiment*) et *Civilisation*. Encore celui-ci fut-il tourné en collaboration avec Reginald Barker.

Aussi bien ceux qu'on lui attribue généralement dans les « Histoires du Cinéma » ne sont-ils pas de lui. Ils furent seulement exécutés sous sa direction (9).

(*) Voir dans notre numéro 19 de janvier 1953 le début de cet article extrait d'une étude faite pour « La Cinémathèque Française » et à paraître dans LE BULLETIN DE LA RECHERCHE INTERNATIONALE DU FILM.

(8) Voir note n° 3 en fin d'étude.

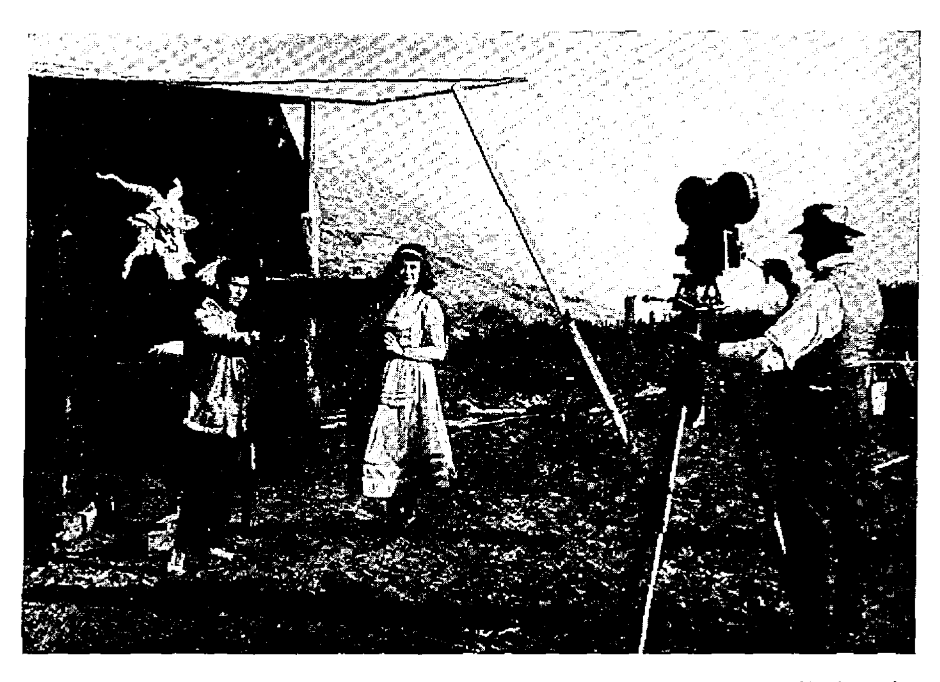
(9) Sauf *La Conquête de l'Or* (*A Sister of Six*), réalisé par Sidney Franklin (groupe Griffith) qui ne doit rien à Ince et *L'Auberge du signe du loup* (*Her fighting chance*), film étranger à la production Triangle. Réalisé par Edwin Carewe et produit par la Jacob Photoplay celui-ci fut distribué par Mutual en août 1917 puis édité en France par Aubert qui avait quelques films de la Triangle. D'où confusion. Ajoutons que la majeure partie des films de la Triangle fut éditée en France par Charles Mary (1917), puis par l'Eclipse (1918-1920). Quelques-uns par A.G.C. et par Aubert (1918-1920).

Certes, Ince doit être tenu pour responsable, dans une large mesure, de leur valeur ou de leur originalité. Mais en art — et au cinéma plus que partout ailleurs — il y a de la marge entre la conception et l'exécution, entre une directive, une indication, voire un ordre reçu, et la manière de le produire. Si à la Kay Bee Ince préparait minutieusement et revoyait le travail de chacun, ce ne fut que dans la mesure où ses collaborateurs n'étaient encore que des débutants ou des réalisateurs mal rompus à cette formation spéciale qu'il exigeait d'eux. A la Triangle ils avaient acquis une expérience suffisante. De plus Ince ne pouvait plus vérifier, corriger, rabâcher le travail simultané de sept ou huit metteurs en scène qui réalisaient des films autrement importants que ceux de 1912 ou 1913. A dater de ce jour il ne les a plus tenus pour de simples exécutants. Loin d'étouffer ou de réduire leur personnalité à un modèle unique, fût-il le sien, il a toujours cherché au contraire à développer leur caractère propre, non seulement en leur laissant libre cours, mais en leur proposant toujours ce qui répondait le mieux à l'expression de leur tempérament. Sa direction, au reste, n'a jamais été celle d'un patron qui commande mais celle d'un maître qui conduit.

Si nos historiens avaient vu au moins cinq ou six films de cette production dont beaucoup parlent en toute ignorance de cause ils se seraient aperçu qu'en dehors de l'unité intérieure qui est le fait de Thomas Ince il y a autant de styles différents que de réalisateurs et, par exemple, aussi peu de rapports entre un film de Reginald Barker et un autre de Charles Miller qu'aujourd'hui entre ceux de John Ford et de Mankiewicz.

*
**

Il apparaît donc clairement qu'il est difficile d'analyser l'œuvre de Thomas Ince sans étudier pour autant celle de ses principaux collaborateurs.



Thomas H. Ince (tournant la manivelle) dirige Billie Burke dans *Peggy*, comédie écossaise pour laquelle Ince avait fait construire, à Los Angeles, un village entier.

La mise en scène n'a jamais été pour lui qu'un problème secondaire et ce n'est pas sur ce plan, contrairement à Griffith, qu'il s'est manifesté de façon personnelle. Son mérite fut davantage celui d'un maître ayant su organiser et conduire l'œuvre de ses disciples à partir de principes très stricts dont il fut l'initiateur.

On parlerait donc improprement d'un « style » à son égard si le style d'une œuvre est davantage dans sa forme que dans son esprit, mais on pourrait parler d'une esthétique qui caractérise toute sa production et la fait voir comme autant de manifestations diverses orientées vers un même but.

Il s'agissait pour lui d'établir une sorte d'équilibre entre la forme et le fond, entre les moyens d'expression et les nécessités dramatiques du thème, en imposant à celui-ci des valeurs et des exigences semblables à celles de la dramaturgie classique.

Tout en départageant la construction théâtrale et la construction cinématographique sur le plan formel, Ince, en effet, devait tenter d'identifier leurs conditions internes, de les relier l'une à l'autre, de jeter un pont encore incertain et précaire entre deux formes d'art apparemment contraires, trop souvent confondues par une fréquente interversion à l'écran de leurs moyens respectifs.

En d'autres termes, Ince s'éloigne de la *mise en scène théâtrale* dans le même temps qu'il fait appel à la dramaturgie comme source d'une structure qui échappera totalement à tout aspect et à toute forme théâtrale spectaculaire.

Ainsi, le fait apparemment le plus objectif, le plus direct, le plus réel, n'est jamais chez lui que l'élément sensible d'une construction préméditée. Il est moins saisi pour sa valeur réaliste ou son intérêt documentaire que pour ce que l'on en peut tirer de *signification.*

L'œuvre de Thomas Ince — qui peut être considérée comme complémentaire de celle de Griffith — apparaît donc comme une sorte de « théâtralisation » du réel au moyen du réel lui-même.

En insistant sur le rôle conditionnel du milieu, sur la couleur locale, en faisant ressortir les caractères particuliers de la contrée dans laquelle l'action se déroule et les sentiments souvent frustes mais puissants qu'elle exalte, Ince atteint à une poésie qui semble avoir été le but de son entreprise. Car la poésie devient, dans ses films, l'âme même du drame dont elle est fonction. Elle le dépasse, grâce à une sorte de jaillissement et d'exaltation lyrique que l'on peut croire due en grande partie à cette constante interprétation du détail qui est le fondement de son langage, sa manière à lui d'exprimer ou de suggérer les sentiments ou les idées.

Il serait inexact de dire que Th. Ince s'est acheminé de la forme vers le fond mais, comme il suivait Griffith, le problème de la création s'est posé pour lui d'une façon tout à fait différente. Acceptant une forme donnée, ne cherchant point à la parfaire, il ne considérait les moyens mis à sa disposition que pour autant qu'ils lui permettaient d'exprimer et de signifier clairement par le seul secours de l'image animée.

En 1914, malgré les apports de Griffith, l'auteur de films ne disposait pas d'éléments suffisants pour traduire des psychologies. Du moins il ne savait pas encore les utiliser à de semblables fins et le public n'était pas, lui non plus, apte à les recevoir. Les moindres remous de conscience nécessitaient l'emploi de nombreux sous-titres explicatifs. Or, illustrer par des images descriptives des sous-titres qui seuls faisaient avancer l'action, ce n'était pas, de toute évidence, faire du cinéma.

Ince devait donc se contenter de situations claires et d'idées générales au risque de paraître un peu sommaire. Mais il limita le sous-titre à un rôle *indi-*

catif, l'utilisant strictement pour relier les séquences et situer les événements dans l'espace et le temps. Sans faire bon marché des nuances psychologiques il tenta de placer ses personnages dans des situations telles que ces nuances devinssent inutiles pour la compréhension de leur drame. Il suggéra leur évolution par autant de coupes faites dans la durée, laissant supposer les causes ou les effets de cette évolution mais, de préférence, il ne mit en scène que des personnages définis par leurs actes dans un conflit bien tranché et limité par le temps. A cet égard le « Western » devait offrir toutes les conditions requises (10).

Avant 1914 les cinéastes qui s'étaient éloignés du théâtre pour échapper aux conventions scéniques se rapprochèrent naturellement des conditions du récit. (Tels Feuillade, en France ; Auguste Blom, au Danemark ; George Tervilliger, Bannister Marwin, Van Dyke Brookes et l'école Vitagraph en Amérique). Pourtant comme les films devaient exposer des faits suffisamment « accrocheurs » pour retenir l'attention du public, le cinéma ne sachant alors prendre à la vie que du mouvement, ils aboutirent le plus souvent au feuilleton. Les « Scènes de la vie réelle » des uns, les séries de « La vie telle qu'elle est » des autres n'étaient encore qu'un trompe-l'œil : le comportement naturel des acteurs, les événements saisis sous les apparences d'un réalisme quotidien, cachaient une intrigue artificielle, une suite d'aventures fabriquées aussi fausses que les mélodrames du Grand Guignol ou de l'Ambigu.

Pour échapper à la structure arbitraire de la pièce de théâtre on en vint, sous prétexte de faire vrai, à « développer les entr'actes » comme on dit sur le plateau, à donner autant d'importance aux arrière-plans de l'intrigue qu'à ses données essentielles. D'où une construction molle, indécise, une absence totale de relief dramatique et des longueurs interminables pour n'exprimer souvent que du vide. Ceci, il est vrai, derrière une apparence d'authenticité qui fut largement salutaire et contribua à faire sortir le cinéma des décors de toile peinte et du théâtre filmé genre *Assassinat du duc de Guise.*

Ince devait réagir contre tous ces excès. Tout en redonnant au film une charpente indispensable, il fallait exposer un argument valable et conduire le récit avec assez de souplesse pour que le spectateur ait l'impression de voir un document rapporté, pris sur le vif — à tout le moins une « image » de la vie — plutôt qu'une intrigue fabriquée à des fins démonstratives. Il ne fallait rien perdre des avantages du cinéma, de ses possibilités de saisir la vie « au sein de la vie même ».

Les développements psychologiques n'étant intéressants que dans la mesure où ils font comprendre les mobiles qui animent les personnages, et l'analyse lui étant interdite, Ince va donc porter tous ses efforts sur la réduction des faits à l'essentiel. Au risque d'être parfois un peu sec il va concentrer le drame autour de quelques mobiles précis, laissant dans l'ombre, évoqués ou suggérés par des allusions suffisantes, les arrière-plans ou les temps faibles et supprimer délibérément tout ce qui ne contribue pas à l'avancement de l'action. Dans ses

(10) Dans les mauvais films muets les sous-titres étaient quelquefois si nombreux que l'action n'était qu'une suite de textes illustrés. Parler de continuité à leur égard n'aurait donc aucun sens. Mais dans de moins mauvais il arrivait que le sous-titre fût nécessaire, pour traduire un dialogue, par exemple. On tranchait alors à vif pour l'intercaler *dans le plan.* Le film étant tourné dans cette intention l'image qui suivait le sous-titre ne concordait pas avec l'image qui le précédait. Il devait en être ainsi puisque le sous-titre prenait la place d'événements censés se dérouler dans le même temps, mais il était impossible de le supprimer sous peine d'avoir une « saute ». Ince et ses collaborateurs ont toujours placé leurs sous-titres *entre* les plans de telle sorte que leur suppression éventuelle ne détermine qu'un changement de plan normal.

films chaque séquence n'intervient que pour justifier dramatiquement la suivante dans une continuité qui se poursuit avec une rigueur presque mathématique. Il en arrive ainsi à une concision extrême, à un dépouillement peut-être un peu rigide, voire à une schématisation toute presbytérienne dans ses drames sociaux, mais à une sobriété émouvante qui confère une grandeur tragique à ses « Westerns » d'où jaillit une poésie alors jamais effleurée à l'écran et dont on ne soupçonnait même pas que le cinéma fût capable.

Cependant, pour que la mise en scène s'intègre dans les conditions requises, il devenait indispensable de la préparer d'avance.

Depuis 1909 on écrivait des scénarios. L'architecture générale était développée en quelques pages qui servaient de « conduite » au metteur en scène, mais le film était composé sur place selon l'inspiration du moment. La « courbe » de l'œuvre, son rythme ou son modelé, était affaire de montage. Griffith lui-même ne travaillait pas autrement. Quand on songe qu'*Intolérance* malgré son extrême complexité et son importance monumentale fut tourné sans autres références qu'une cinquantaine de feuillets qui servaient d'aide-mémoire au réalisateur on reste confondu devant l'énormité de son travail mental à l'instant même de la mise en scène.

Secondé par Gardner Sullivan, Ince fut le premier à construire un film « sur le papier », à prévoir toutes les modalités de tournage, à faire ce qu'on appelle aujourd'hui un « découpage technique ». Il est probable qu'il y fut conduit par le fait même qu'il ne mettait pas en scène les films dont il assumait la responsabilité (11). Ces indications étaient la seule garantie d'une exécution conforme à ses exigences. Toutefois, selon les genres auxquels elle fut appliquée, son esthétique eut des effets contradictoires.

On peut diviser l'ensemble de sa production en : Films de propagande historique (*Le dernier combat du lieutenant*, *La bataille de Gettysburg*), Films à thèse (*Peinture d'âmes*, *Les Parvenus*, *Illusion*, *Celle qui paie*), Comédies dramatiques (*Peggy*, *La petite servante*, *Les quatre Irlandaises*), Films sociaux semi-documentaires (*Les parias*, *L'Italien*, *La mauvaise étoile*), Westerns (*Les Rio Jim*, *Pour sauver sa race*, *Carmen du Klondyke*, *L'homme aux yeux clairs*).

Son œuvre personnelle se réfère seulement aux deux premiers groupes.

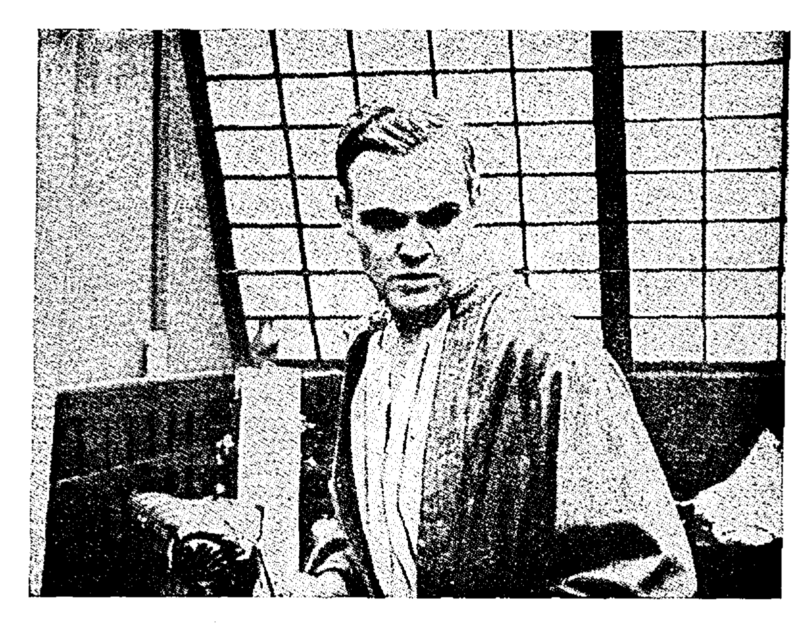
Dans *La Colère des Dieux* l'action était pour la première fois mise en parallèle avec un phénomène naturel (l'éruption volcanique) qui figurait d'une façon un peu simpliste mais vigoureuse sa projection symbolique et demesurée : le mari tue sa femme et se fait hara-kiri tandis que le cataclysme envahissant vient tout balayer sur son passage et détruit la ville de Sakurajima.

Ce principe d'un événement dramatique renforcé par un phénomène naturel monté parallèlement fut repris beaucoup plus tard par Griffith dans *Way down East* (la débâcle des glaces) et par Lupu Pick et Karl Mayer dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (les vues de houle marine qui viennent entrecouper l'action). Il est à la source du « montage d'attractions » apporté par Eisenstein en 1924.

La Bataille de Gettysburg est une grande fresque spectaculaire. Griffith préparait alors *Naissance d'une Nation*. Ince voulut, lui aussi, réaliser une

---

(11) On peut dire, grosso modo, que Griffith fut le premier qui ait donné au cinéma la notion du *montage* et la *signification symbolique* obtenue par le montage. Ince le premier qui ait apporté la notion et la précision du *découpage*. Le principe du « découpage technique » ne s'est toutefois généralisé qu'au début du parlant — bien que certains cinéastes comme Fritz Lang et Murnau aient poussé la précision (dès 1922) jusqu'à faire dessiner chacun des plans de leurs films.



Peinture d'Ames, film à tendance sociale. Production Ince, réalisée par Scott Sidney et Gardner Sullivan.

œuvre d'envergure, mais son tempérament ne le prédisposait guère à l'épopée. Pourtant, grâce à un sens réel de l'animation des foules, grâce à une progression haletante, à un mouvement d'abord replié sur lui-même puis se reprenant et s'élargissant sans cesse, le rythme du film en fait une œuvre par instants comparable à celle de Griffith. Ince y déployait la force précise, méthodique — un peu trop froide pour atteindre à l'épopée — qu'il avait indiquée déjà dans *Le Dernier Combat du Lieutenant*. C'est de beaucoup son œuvre la plus considérable.

La plus violente cependant fut *L'Honneur Japonais*. Ce n'est qu'un drame passionnel dont les sentiments seraient des sentiments cornéliens déviés. Mais la trame de la pièce, les caractères entiers des personnages, permettaient une schématisation visuelle qui, sans nuire à la psychologie, caractérisait le drame avec force. Les péripéties assez banales, sans résoudre aucun problème, posaient celui d'une morale et d'une sociologie qui ne laissaient pas d'être redoutables : on y verrait sans peine la préfiguration du nazisme. Le sacrifice d'un innocent, la volonté farouche de servir un nationalisme étroit, le mépris de la faiblesse et l'effondrement de celui qui se laisse gagner par elle d'autant plus facilement qu'il la méprisait davantage, sont autant de principes autour desquels le drame évolue (12). *Forfaiture* de célèbre mémoire, tourné par Cecil B. De Mille quinze mois plus tard, n'est que le développement sentimental et mélodramatique des mêmes idées, la copie surtout de la technique (découpage, éclairage, interprétation) déjà employée par Ince.

Châtiment et *Civilisation* sont des films de propagande antigermanique. Le premier est basé sur la spoliation des captives : « Dans le Moyen Orient, un colonel allemand livre aux troupes Kurdes qu'il commande un couvent de religieuses catholiques afin qu'ils puissent assouvir sur elles toute leur bestia-

(12) La pièce de Melchior Lengyel (*Le Typhon*) fut représentée en France au Théâtre Sarah Bernhardt en octobre 1911, jouée par De Max, avec Maxudian, Decœur, Chameroy, Jane Clador et Andrée Pascal. Publiée dans LA PETITE ILLUSTRATION à la même époque.

lité. Or sa propre fille s'était réfugiée dans ce sanctuaire. Violée par le chef des Kurdes, elle le tue, mais le colonel furieux de cet *incident ordonne* l'exécution de la rebelle. Ainsi fait-on, lorsque le colonel est informé que sa fille se trouve parmi les nonnes. Il la fait rechercher et s'aperçoit — trop tard — que c'est celle-là même dont il vient d'ordonner l'exécution ».

Le drame sans doute n'est puissant que dans la mesure où il est arbitraire et conventionnel. Mais, là encore, la signification n'est atteinte que par la violence d'un développement ramassé et concis. C'est ce que, dans une certaine mesure, on pourrait appeler du « Grand Guignol psychologique ».

Avec *Civilisation* Ince a voulu hausser le ton et atteindre au « Grand Guignol philosophique ». Malheureusement la philosophie est assez naïve, traduite surtout par une symbolique primaire qui la diminue considérablement et parfois la ridiculise. A cause du principe encore en usage à l'époque qui consistait à « photographier » des symboles littéraires ou à « représenter » des entités métaphysiques, ce film, qui a beaucoup fait parler de lui en son temps, est un de ceux qui ont le plus vieilli.

Le thème de Gardner Sullivan aurait pu susciter une œuvre valable s'il avait été conçu comme une légende et si la tragédie avait été transposée sur un plan imaginaire. Mais la fiction ici s'oppose à un réalisme qui ne peut la tolérer : l'image du Nazaréen domine le conflit universel. Les scènes de crucifixion s'opposent aux tanks et aux canons. Prenant la dépouille du comte Ferdinand, mort après avoir torpillé un paquebot, le Christ réincarné s'efforce de prêcher la paix au peuple allemand, de faire entendre raison au Kaiser, etc...

Ces oppositions, on en devine la source : c'est l'*Intolérance* de Griffith (alors en cours de réalisation) mal comprise et mal digérée. D'autre part cette symbolique naïve n'était pas le propre de Thomas Ince ni même du cinéma qui ne faisait qu'appliquer, en l'occurrence, la somme d'un art pictural dépassé considéré encore comme la manifestation suprême de l'art dans les milieux de culture médiocre. Ce n'était que la traduction trop « concrète » des concepts d'*usage courant* par lesquels se signifie la mentalité d'une époque (13).

Un réalisme d'intentions moins grandioses et moins grandiloquent eût été plus émouvant et eût donné lieu sans doute à une œuvre plus durable car le film se rachetait en bien des endroits par sa puissance visuelle, là où il ne s'agissait plus de convaincre, de plaider, mais seulement de décrire, de montrer l'horreur d'une réalité autrement *significative* et *signifiante*. Toutefois, malgré le rythme haletant et la grandeur des scènes spectaculaires — telles que le naufrage du paquebot (14) — c'est encore dans les détails qu'il faut voir le style du réalisateur : « C'est un artiste, notait Colette, celui qui compose des groupes comme celui de la mère misérable serrant contre elle ses trois petits, tandis que défile devant elle une armée invisible (hors champ) dont les ombres, casques et pointes obliques des baïonnettes, rayent ses genoux tremblants » (15).

---

(13) Voir les articles enflammés et lyriques des quotidiens du temps (Le rouleau compresseur, Le général hiver, La tartine de confitures...), les poèmes de circonstance de Jean Aicard ou d'Edmond Rostand, les affiches d'Abel Faivre ou de Capiello, etc...

(14) L'idée du scénario fut inspirée par le torpillage du « Lusitania ». Comme en 1913 pour *Atlantic* (de Stuart Blackton et Larry Trimble), inspiré par le naufrage du « Titanic », un vieux bâtiment maquillé pour la circonstance et monté par quelques centaines de figurants fut coulé réellement ainsi que de vieux bateaux-cibles de la marine américaine. Le film nécessita un an de tournage. Coût : 1.500.000 dollars (or).

(15) Colette, FILMA, 15 juin 1917.



Jane Novak et William Hart dans *L'Etincelle* (1918).

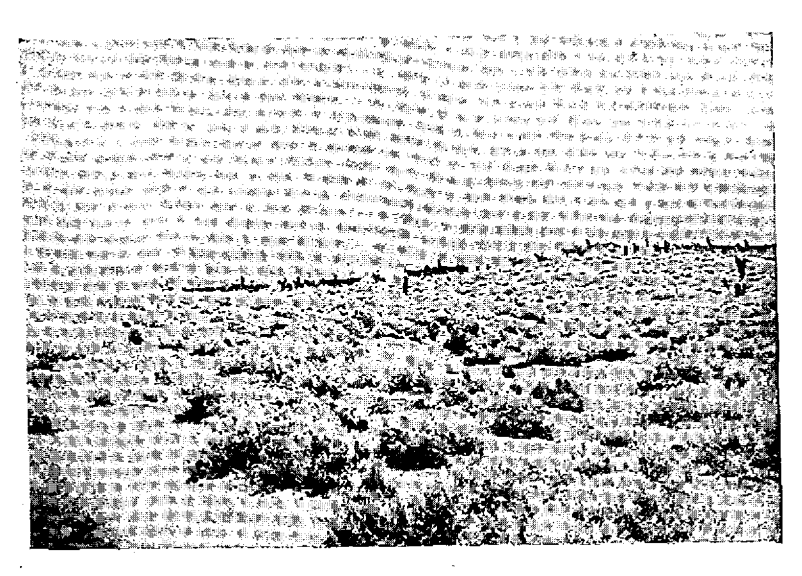
Parmi les films à tendance sociale *Peinture d'âmes* (de Scott Sidney et Gardner Sullivan) fut l'un des premiers qui aient su développer une thèse dans une forme cinématographique valable. Les éclairages justes, l'authenticité relative des décors et surtout le caractère vivant des interprètes donnaient l'impression d'un drame vécu. Il s'agit d'un jeune peintre amoureux d'une fille raccolée dans un bar, qui lui sert de modèle et qui, lasse de sa vie aventureuse, essaie de racheter son passé. Mais la famille bien pensante du jeune homme s'oppose à cette union et la fille retourne au trottoir. L'union libre n'est pas envisagée, mais elle était inenvisageable selon la morale officielle de l'époque qui la rejetait comme une monstruosité sociale et une offense à la vertu. Le sujet peut donc paraître aujourd'hui assez conventionnel et mélodramatique, mais c'est toujours contre cette morale hypocrite et contre les concepts étroitement bourgeois que Thomas Ince et Gardner Sullivan se sont élevés dans leurs films. Moins que des drames sociaux proprement dits, ce furent autant de réquisitoires dressés contre des principes moraux aujourd'hui dépassés mais qui n'étaient pas encore agonisants.

Les Parvenus développe cette thèse que ceux qui sont arrivés au pouvoir au mépris des lois et des principes sont ceux-là mêmes qui s'en réclament dès qu'ils se sentent abrités et soutenus par eux.

Richesse Maudite, c'est, transposée dans les milieux interlopes de New York — fraudeurs d'alcools et bootleggers — la pièce de Mirbeau « Les affaires sont les affaires ».

L'Outrage s'efforce de faire valoir les droits de la femme et de la jeune fille dans la « société des hommes » où elles sont trop souvent victimes de leur confiance et de leur crédulité.

Illusion développe l'idée que les apôtres de cette morale nouvelle qui prétend libérer l'humanité des conventions mondaines ou sociales ne mettent en pratique leurs théories qu'autant qu'elles servent leurs passions ou leurs intérêts. Dès qu'eux-mêmes ont à souffrir de l'émancipation qu'ils ont prônée ils crient au scandale et abritent leur égoïsme derrière le respect dû aux usages de la civilisation moderne et aux principes établis.



La Caravane.

Celle qui Paie défend les droits de la mère abandonnée et de l'enfant naturel devant la société. Etc....

Tous ces films nous toucheraient encore si les personnages étaient plus nuancés et si les faits nous étaient suggérés par une quantité de détails authentiques. Or, trop souvent, les caractères sont forcés, les situations exagérées et les conséquences grossies à l'excès. L'invraisemblance est moins dans les faits que dans leur agencement. Tout est poussé au mélodrame à seule fin de donner plus de poids à la thèse qui, de ce fait, perd tout crédit. L'auteur qui veut « démontrer » ne suit plus ses personnages, il les *conduit.* Il leur assigne un rôle bien défini de telle sorte que, pour aussi vrais qu'ils soient, ils n'apparaissent jamais que comme des « personnages-idées » qui agissent pour satisfaire aux exigences de la thèse au lieu de s'acheminer librement vers la solution de leur drame.

A la décharge des auteurs il convient de souligner qu'en 1915 le public cultivé boudait encore les salles obscures. Restait le public populaire habitué aux aventures rocambolesques et qui suivait avec peine un développement visuel un peu rigoureux. Or voici qu'on essayait d'exprimer des idées. Sous peine de demeurer incompris, il fallait appuyer, forcer tout ce qui pouvait concourir à l'expression de celles-ci. La « réduction à l'essentiel » ne visait pas seulement la construction dramatique mais aussi — et par nécessité — la substance même du drame.

Sur le plan technique, le maniement de la lumière artificielle encore rudimentaire et les émulsions orthochromatiques peu sensibles donnent une photo assez dure avec des zones lumineuses fortement tranchées. Les « intérieurs » tournés dans des décors qui se ressentent de la technique théâtrale par la disposition des lieux et l'ameublement conventionnel sont violemment contrastés. Mais ce qui frappe surtout — dans ces films à thèse exclusivement — c'est l'usage du gros plan (lequel n'était encore que ce que nous appelons aujourd'hui un « premier plan »). Avant 1914 son emploi était fort rare. Il n'était guère utilisé que comme un moyen de grossissement *purement descriptif.* Son rôle analytique ne fit son apparition qu'en 1913 dans *Judith de Béthulie* mais pendant longtemps (hormis Griffith) on ne l'utilisa que pour « faire voir de

plus près » certains détails sans donner par là aucune signification, symbolique ou autre, à ceux-ci.

Comme dans les films psychologiques les nuances, alors, ne pouvaient être données que par les acteurs, par quelque frémissement ou quelque regard imperceptibles dans un plan d'ensemble, il fallait ou bien que l'acteur exagérât son geste comme au théâtre ou bien *grossir* son visage afin d'en rendre perceptibles les plus subtils bouleversements. Mais *il n'y avait pas continuité du plan d'ensemble au premier plan. Il y avait seulement répétition.* Autrement dit tout le jeu de l'acteur était enregistré dans le plan d'ensemble puis, grâce à un fondu enchaîné obtenu par fermeture et ouverture à l'iris, on « allait chercher » l'acteur en premier plan qui *reprenait les mêmes attitudes et rejouait la même scène* (16). Puis on repartait dans la continuité de l'action. Le premier plan n'était donc qu'une manière d'attirer l'attention sur tout ce qui aurait pu échapper à la sagacité du spectateur. Ce n'était qu'un supplément non incorporé dans le mouvement général du film. Il en résultait un piétinement continuel et cette répétition qui déterminait chaque fois une sorte de recul est devenue insupportable aujourd'hui.

De plus le premier plan n'était pas une image franche saisissant sur toute la largeur du cadre le visage de l'acteur parmi les éléments qui l'entouraient ou se trouvaient au delà. Le visage était isolé, abstrait en quelque sorte du milieu ambiant, par un cercle fermé autour de lui, toute la zone extérieure à ce cercle demeurant noire, résultat obtenu par l'iris lui-même qui demeurait autour du visage ainsi photographié. On comprend alors le sens du mot « close-up », dénomination orignale du premier plan, qui veut dire « isolé, enclos, puis amené en avant ».

JEAN MITRY

(A suivre).

(16) Plus tard l'acteur fut pris simultanément par deux caméras placées côte à côte et munies d'objectifs différents.



La Caravane.

NOUVELLES DU CINÊMA

FRANCE

• Titre choisi pour « Typhus », scénario de Sartre que réalisera Yves Allégret : *Les Orgueilleux.* A Gérard Philipe viendront se joindre Michèle Morgan et Pedro Armedariaz.

• Robert Bresson tournera au printemps *Lancelot et les Chevaliers de la Table Ronde.*

BRESIL

• De Mairiporao (environs de Sao Paulo), on annonce que Mario Civelli termine les installations de ses propres studios. La nouvelle compagnie « Multifilmes » possèdera l'appareillage de sonorisation le plus perfectionné du Brésil et projette de tourner une bande en couleurs *Destinos em Apuros* qui sera *le premier technicolor brésilien.* Réalisateurs et cameramen de cette comédie légère, imaginée par Civelli lui-même, ont tous un



Anna Magnani dans Bellissima, de Luchino Visconti, que nous espérons voir bientôt.



Maurice Clavel a tiré de la nouvelle de Stendhal, Mina de Vanghel, *une adaptation cinématographique qu'il a mis en scène avec Maurice Barry. Le film doit passer en un même programme avec le* Rideau cramoisi *d'Alexandre Astruc, Prix Delluc 1952. Nous reviendrons longuement sur ces deux nouvelles filmées dont nous tenons à dire tout de suite qu'elles nous paraissent constituer l'événement cinématographique de la production 1952.*

stage en Argentine ou aux Etats-Unis à leur actif. Le recrutement des artistes et les tests pour technicolor vont leur train.

• A eu lieu à Sao Paulo durant la première quinzaine de décembre une *Rétrospective du Cinéma Brésilien.* L'initiative en avait été prise par les Centres d'Etudes Cinématographiques de Rio et de Sao Paulo et par le Musée d'Art Moderne. Trente-deux films, dont une douzaine de courts métrages, allant de l'époque du muet au *Simon le Borgne,* dernière réalisation de Cavalcanti, y furent présentés. Critiques, producteurs, acteurs, vétérans et jeunes y prirent part en prononçant pas mal de paroles sensées.

• Le Carnaval est là. Ecole d'allégresse, le Mardi-Gras est aussi une école de cinéma. D'année en année, les cinéastes gardèrent le souvenir imagé de ces journées mémorables et on pourrait suivre l'évolution de leur art à travers ce genre nouveau, spécifiquement national, des « *carnavalescos* ». Depuis toujours, ce fut, entre « cariocas » et « paulistes », une course endiablée aux loufoque-



Marilyn Monroe et Charles Laughton dans « La belle et le clochard) d'Henry Koster, un des sketches de *Full House (La Sarabande des Pantins)*, d'après les nouvelles d'O. Henry.



Le réalisateur Gregory Ratoff joue comme acteur avec Jean Peters dans « La dernière feuille », autre sketch de *Full House.*



Humphrey Bogart et Kim Hunter (que révéla *Un tramway nommé Désir*) dans *Deadline* (*Bas les Masques*) de Richard Brook.



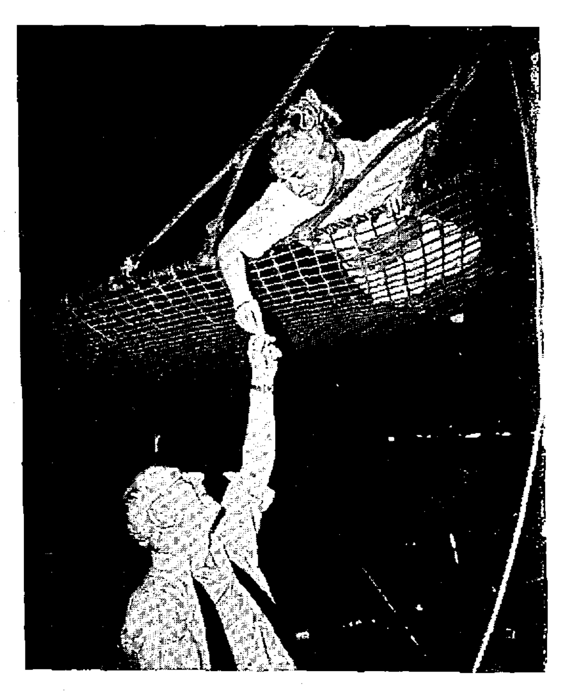
Marilyn Monroe et Cary Grant dans *Monkey Business* (*Chérie je me sens rajeunir*) d'Howard Hawks, sur un scénario de Ben Hecht, Charles Lederer et I.A.L. Diamond.

ries ; mais le « supercarnavalesco » qu'annonce pour 1953 la compagnie Atlantida promet de surpasser tout ce qui a été fait. Faisant sans doute allusion au récent incendie qui calcina tous les studios, le titre de cette bouffonnerie « Pegando Fogo » qui sera tournée chez les amis de la Flama (Rio), nous montre que l'équipe s'est ressaisie. Grande Otello, l'artiste nègre indigène et l'autre héros national, le comique Oscarito sont présents. La *Mexicaine* Marie-Antoinette Pons y dansera rumbas et sambas. Le tout mélangé à des épisodes de la guerre de Troie avec des réminiscences de Xénophon sous la direction de José-Carlos Burle ! Masques ou déguisement ?

• La célébrité et la popularité de Fada Santoro, une des artistes brésiliennes les plus en vue, dépasse les frontières. Elle vient d'être invitée pour tourner à Buenos Aires dans *El ultimo Perro.* L'heure des échanges interaméricains et d'une meilleure compréhension aurait-elle sonné ?

ETATS-UNIS

• Henry Hathaway a commencé *White Witch Doctor (La Sorcière Blanche)*, d'après un roman de Louise Stinetorf. Susan Hayward et Robert Mitchum en sont les vedettes.



Pendant le tournage de *The Biggest Show on Earth*, Cecil B. De Mille donne quelque chose à son interprète Betty Hutton. Quoi ? Un morceau de sucre ?



Adolph Zukor

• Pionnier du cinéma américain et fondateur de la Paramount, Adolph Zukor vient d'avoir 80 ans. Zukor débarqua à New York en 1888 venant de Hongrie et commença par s'enrichir dans la fourrure à Chicago. Associé à Marcus Loew il se rendit acquéreur d'une tournée de cinéma ambulant et, grâce aux bénéfices, transforma en véritable salle de cinéma un « nickelodeon » de la 6e Avenue dans laquelle il avait des intérêts. Ayant pressenti l'avenir du cinéma, il acheta les droits d'une pièce d'Emile Moreau, *La Reine Elizabeth*, qu'il tourna en France avec Sarah Bernhardt. Ce fût un triomphe. Devenu potentat respectable et respecté du monde des « pictures », la vie de Zukor s'écrit alors avec des faits d'histoire du cinéma : création de la « Famous Player-Lasky Corporation » (1912) dans le conseil d'administration de laquelle figurent : Cecil B. De Mille, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Sessue Hayakawa, Fatty Arbuckle. Cinq ans plus tard, la « Famous Players » devient la « Paramount », dont on ne peut ici résumer l'histoire. Disons simplement que c'est sous l'impulsion de Zukor que furent lancés : Maë Murray, les sœurs Gish, Betty Compson, Gloria Swanson, Bebe Daniels, Pola Negri, Clara Bow, Florence Vidor, William Hart, John Barrymore, Wallace Reid, Rudolph Valentino, Rod La Roque, Richard Dix, Adolphe Menjou, George Bancroft...

Fondateur du Théâtre Paramount de Paris en 1927, travailleur infatigable, petit homme réservé, tranquille, méthodique, strict, effacé, poli, menu, paisible, Adolphe Zukor n'a pas l'air de ce qu'il est : un des Tsars tout puissants du cinéma américain.

MARCEL L'HERBIER CONCLUT :

L'article de Louis Chavance publié dans notre n° 14 sur la Fédération internationale des auteurs de films, avait suscité une réponse de Marcel L'Herbier dans notre n° 17, qui provoqua une nouvelle mise au point, cette fois-ci de Carlo Rim. Marcel L'Herbier nous écrit que pour mettre un point final à cette controverse il serait heureux de voir publier les quelques lignes qui suivent. Nous le faisons volontiers et sans y ajouter de commentaires, n'ayant pas sur ce sujet la compétence des parties en présence. Nous pensons simplement que c'est bien le rôle des « Cahiers du Cinéma » *de servir de tribune à des hommes qui, nonobstant leurs divergences d'opinions, servent bien le bon cinéma.*

— J'ai établi que Carlo Rim s'était approprié une dénomination qui *m'appartenait* et une base d'action internationale dont je lui avais fourni les éléments. Ce n'était pas une mise-en-cause de style (même approximatif). C'était une accusation. Sur ces deux points, j'enregistre son silence. J'y trouve un aveu.

— J'ai rappelé que de mon programme initial était exclu, *à la demande de Carlo Rim,* le débat (souvent mal posé, d'ailleurs) sur le droit d'auteur de films. Carlo Rim n'invoque, pour justifier son opposition tardive à mon projet, que la sauvegarde des immortels principes de 91/93. Puisqu'ils n'étaient pas en cause, son opposition perd toute justification. Le vide sur lequel elle repose lui convient d'ailleurs.

— Pour Carlo Rim, le Droit des auteurs de films se confond strictement avec le Droit des dramaturges, des musiciens, des peintres. Peut-être. Mais quand je propose de confondre le cinématographe avec le théâtre, la musique et la peinture, dans les activités culturelles de l'UNESCO, Carlo Rim objecte que l'UNESCO est une menace mortelle pour le *seul* droit des auteurs de films, qui n'est pourtant, selon lui, que celui des autres. Logique étrange...

— Quand j'avance, enfin, au cas où l'UNESCO nourrirait contre les cinéastes les noirs desseins que Carlo Rim lui prête (et qui existent peut-être, après tout), qu'il vaut cent fois mieux combattre ces desseins de l'intérieur que d'en subir les méfaits de l'extérieur. Carlo Rim s'y refuse et s'en tient obstinément à la politique de l'*absence.* Mais il oublie en cela, qu'il a préconisé lui-même, et tout aussi fermement, la politique de la *présence,* notamment dans les débats de la Commission française du droit d'auteur, en invoquant alors les arguments qu'il a laissé tomber par la suite (même logique) et qu'on reprend facilement aujourd'hui contre lui.

J'ajoute, — et c'est important, — que l'interdit de Carlo Rim contre l'UNESCO vient d'aboutir à cette situation troublante : c'est la Fédération Internationale des Producteurs de Films qui récemment (mais je l'ai prévu depuis deux ans) *a été officiellement adoptée par l'UNESCO à sa dernière Assemblée Générale et qui, seule, représente auprès de cette grande instance culturelle, grâce à Carlo Rim, le cinématographe !*

De sa logique accablante, de sa clairvoyance tenace, je souhaite que les créateurs de films n'aient pas trop à souffrir un jour. Quant à moi, ne pouvant oublier que Carlo Rim m'a écrit, le 24 mars 1949, le contraire de ce qu'il pense aujourd'hui de mon action professionnelle : (« Je sais mieux que personne le rôle que vous avez joué, tant à l'Association « des Auteurs de Films que dans divers organismes où nos intérêts communs ont dû être « défendus et je souhaite vivement poursuivre avec vous une collaboration qui sera de « plus en plus efficace »), je salue du même cœur sa louange et ses blâmes et je souhaite à « sa » Fédération Internationale les heureux développements qu'il nous annonce.

MARCEL L'HERBIER

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

●

LE CINÉ-CLUB, PORTE-PAROLE DU PUBLIC

UNE CONVERSATION AVEC MAX DOUY

Que pensent des Ciné-clubs les hommes qui font notre cinéma ? Ont-ils tiré de leur fréquentation quelque profit pour leur activité professionnelle ? Et quelle place, quelle importance donnent-ils aux ciné-clubs dans la bataille pour un public plus conscient, pour un cinéma meilleur ? Nous avons été poser ces questions (et d'autres) à Max Douy. Il s'est d'abord défendu, avec ce respect que manifestent presque toujours les techniciens de cinéma pour leur chef-d'orchestre — le metteur-en-scène : « Mais attention ! Moi, je ne suis pas un réalisateur... » *Nous le savons bien mais nous savons aussi le rôle important qu'a joué dans de grandes réalisations comme* Le Ciel est à vous, *le* Diable au Corps *ou* Les Dames du Bois de Boulogne *le décorateur Max Douy. Et surtout, au cours des derniers mois, il a parcouru presque tous les Ciné-clubs de France et de Navarre. De lui, les adhérents de ces Ciné-clubs ont appris mille choses sur les styles de décor et sur leur contenu humain. Et pour lui-même, que lui a apporté cette expérience ? A-t-elle été pour lui comme un contact avec le public ?* » — Oui, jusqu'à présent, c'est bien l'image du public de cinéma qu'on trouve dans les Ciné-clubs. Un public qui se recrute dans la bourgeoisie. Mais le public du cinéma dans son ensemble est lui aussi un public bourgeois... Il le devient de plus en plus; les ouvriers vont de moins en moins au cinéma, tout simplement parce que de « baisse » en « baisse » leurs salaires leur permettent de moins en moins d'y aller. Il faudrait préciser cela; et seuls les syndicats d'exploitants pourraient fournir des précisions statistiques; en tout cas, c'est le public bourgeois qui décide du succès d'un film, puisque c'est lui qui fréquente les salles d'exclusivité — *Mais si ce public est identique à celui des salles, quel service peut bien rendre le ciné-club ?*

« Voyons ! Au ciné-club le public s'exprime; c'est cela l'essentiel. Il discute, il juge. Par exemple, au cours de ma tournée dans les Ciné-clubs, j'ai plusieurs fois parlé de ces interdictions de voir tel ou tel film, qui sont placardées aux portes des églises; ces interdits parmi d'autres censures font un mal terrible au cinéma; elles donnent aux réalisateurs et aux auteurs un complexe de culpabilité devant n'importe quel sujet. Ce qui est terrible, ce n'est pas que des films soient déconseillés ou interdits, mais qu'ils le soient *sans explication.* J'ai dit cela devant des ecclésiastiques : ils ne paraissaient pas se refuser à constater le danger; l'un d'eux m'a dit qu'en effet ce genre de manifestation dictatoriale était peu souhaitable; il croyait bien plus utile, de son point de vue, un travail comme celui de RADIO-CINÉMA-TÉLÉVISION; la cote de la Centrale catholique y est publiée; mais les critiques des films permettent au lecteur de se faire une opinion personnelle. Seulement pour qu'un tel dia-

logue puisse avoir lieu, il faut encore que tout le monde soit là pour discuter; or, il y a des Ciné-clubs où on reste trop « entre soi ». Par exemple, on ne recherche pas le contact avec les milieux d'église ou d'enseignement libre ».

Max Douy est très préoccupé par ce souci d'élargir le public des Ciné-clubs, et en particulier de dépasser les couches sociales relativement étroites auxquelles se limite trop souvent notre recrutement; le voici au centre même du problème. Au cours de sa tournée de conférences, il s'est trouvé souvent dans des régions industrielles; à la séance organisée par le Ciné-club, il n'a pas vu d'ouvriers : « Il y a des exceptions : à Grenoble, Annecy on a fait du très bon travail dans ce domaine. Mais à Lens, pas de mineurs. On m'a dit : « Les mineurs se couchent tôt ». C'est sûrement vrai; pourtant ils vont bien aussi au cinéma quelquefois; donc il doit y avoir des moyens pour qu'ils viennent à un Ciné-club. A Saint-Etienne, pas davantage d'ouvriers. Par contre en Haute-Savoie on avait réuni pour ma conférence le personnel de la Compagnie Alsacienne d'Aluminium. Là il n'y avait que des ouvriers; seulement c'était une séance préparée par la direction de l'usine; ce n'était pas un Ciné-club, et d'ailleurs après la conférence il n'y a pas eu de questions, de discussion.

Les Ciné-clubs ne démarreront en milieu ouvrier, que s'ils sont créés, animés par des ouvriers. Il faut donc y intéresser les syndicats... »

— *Mais les délégués syndicaux donnent leur nom, assistent à la réunion de fondation, et puis après ils sont absorbés par des tâches plus pressantes...*

« — Oui ce ne sont pas les délégués syndicaux qui vont faire marcher le Ciné-club; il faut qu'ils trouvent parmi leurs adhérents des « mordus » de cinéma, — il y en a partout; ou à défaut des « mordus » de photo, de peinture, qui eux s'occuperont du Ciné-club et pour de bon. »

Cependant, puisque je dirige pour ma part un Ciné-club qui se recrute essentiellement dans les professions intellectuelles et libérales, j'oppose à l'optimisme dynamique de Max Douy mes craintes : que va-t-il arriver si, avec l'aide par exemple des syndicats, j'introduis un nouveau public ouvrier. Les nouveaux venus se sentiront-ils chez eux ? Ouvriront-ils la bouche ? Ne se sentiront-ils pas au contraire écrasés par des gens qui s'expriment mieux ? Reviendront-ils ?

« — En effet ce ne doit absolument pas être la solution. Au départ il faudrait aider à naître un Ciné-club en milieu ouvrier, un AUTRE Ciné-club, et qu'il se développe indépendamment à côté de l'ancien. Et puis de temps en temps, vous réunissez les deux » — et la main professionnellement habituée à exprimer dessine sur la table, comme des courbes qui se rejoignent, puis s'éloignent à nouveau, quelque chose comme une tresse — « On pourrait faire cela par exemple à l'occasion d'une conférence comme celle que j'ai faite, ou encore d'un film bien choisi; mettons *La Kermesse Héroïque.* Vous n'imaginez pas comme cela peut enrichir une discussion sur *La Kermesse Héroïque*, qu'il y ait dans la salle des gens, qui tout simplement, tout humainement la confrontent à des expériences d'occupation... »

J'imagine très bien au contraire, car il m'est arrivé de mener précisément la discussion sur La Kermesse *quelque part dans une salle populaire de banlieue, et c'est un de mes meilleurs souvenirs de Ciné-club. Mais précisément pour cela, je demande à Max Douy, si les deux Ciné-clubs ainsi formés devront rester séparés.* Mais non, dans son esprit, c'est un cheminement nécessaire; le Ciné-club ouvrier devenu majeur, cette séparation n'est plus utile; et alors on aboutira au vrai public de Ciné-club, venu de tous les horizons, à l'échéance et à l'enrichissement que cela comporte. Alors aussi peut-être les hommes de cinéma auront davantage à apprendre au contact des Ciné-clubs. *Mais dès maintenant ne peut-on pas imaginer, qu'un réalisateur, un technicien puisse venir devant un tel public habitué à s'exprimer, non pas seulement pour APPORTER, mais aussi pour RECEVOIR, pour connaître les réactions du public sur son œuvre. Max Douy ne paraît guère y croire :*

« — L'expérience a été faite quelquefois; en général avec peu de résultat. D'abord il faut que le réalisateur ou le technicien s'y prête; c'est loin d'être toujours le cas. Et

puis quand nous sommes dans une salle, on nous demande : « Où avez-vous tourné cette scène ? » Ou bien : « Pourquoi Micheline Presle porte-t-elle un chapeau fait de telle manière ? »; cela manque un peu d'intérêt. »

« — *Faut-il alors renoncer ? Cela paraîtrait bien désolant; sans doute les dirigeants de ciné-clubs ne se sont pas jusqu'à maintenant assez attachés à un tel travail; ils ont peut-être été trop modestes, ils n'ont pas vu assez grand en tout cas; mais il n'en reste pas moins que les ciné-clubs paraissent prédestinés à fournir le cadre de tels dialogues entre l'artiste et son public, que ce peut être un jour une de leur principale raison d'être; il importerait, donc, d'analyser les causes des échecs auxquels vous venez de faire allusion. Est-ce que le réalisateur venait vraiment pour s'informer des réactions du public ? Et quel était ce public... ?* »

« — En effet, ce n'était pas en général un public de ciné-club habitué, préparé à la discussion. Si l'on voulait reprendre cette expérience, et sérieusement cette fois, voilà peut-être ce qui devrait être tenté : discuter d'abord le film, en dehors de la présence du (ou des) réalisateurs, qu'il en sorte une première mise au point des opinions exprimées, des questions à discuter; et, ensuite, quelques jours après, entamer le dialogue avec le réalisateur : et ce dialogue sans doute serait alors beaucoup plus sincère et plus sérieux.

« De toutes façons, les ciné-clubs peuvent et doivent avoir une action sur la production en général... »

Max Douy a remarqué au passage l'activité déployée par de nombreux ciné-clubs pour la sauvegarde du cinéma français, à Grenoble par exemple et à Annecy, à Valence, à Vierzon; il pense que précisément ici les ciné-clubs ont un rôle particulier à jouer, parce qu'ils sont par définition les défenseurs de la qualité ».

« — Car il y a une contre-partie indispensable à la lutte pour la sauvegarde du cinéma français; c'est la lutte pour la qualité du film français; nous allons à un effondrement de la qualité, à une catastrophe. Il faut le dire, et très haut. Et ne pas accorder à un film un satisfecit de complaisance parce qu'il est français; si une amélioration ne vient pas très vite, d'ici peu nous n'aurons plus rien à défendre. Si les réalisateurs allaient au cinéma ils sauraient que d'autres pays se défendent mieux, parce que leurs films ont des sujets (et aussi parce qu'ils se tiennent au courant des progrès techniques) ; mais la plupart des réalisateurs français ne vont pas au cinéma ! Et, d'ailleurs, les réalisateurs ne peuvent plus grand' chose : les censures officielles et officieuses ont abouti à une véritable stérilisation. Et alors, est-ce que le rôle des ciné-clubs ne pourrait pas être d'avertir sans cesse les professionnels des désirs du public, et d'avertir aussi le gouvernement. Il y a bien des occasions pour cela et dont il faut profiter. Mais en outre on peut très bien imaginer une sorte de mémorandum annuel des ciné-clubs sur la production française en général. Bien entendu, c'est sur les contenus, sur les sujets de films que les ciné-clubs, interprètes du public, pourraient apporter une *orientation*; le reste, le contenant, la manière, c'est l'affaire des professionnels : d'ailleurs ce n'est pas drôle du tout les gens qui s'extasient à perte de vue sur le mouvement de la caméra autour du lit dans *Le Diable au corps* sans s'être arrêtés un seul instant sur le sujet du *Diable au corps*... »

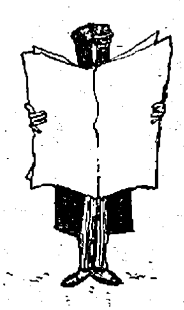
Un collègue de Max Douy survenant interrompait à la fois la conversation et la prolongeait sur son dernier thème. Il s'agissait de La Fête à Henriette ; *ce film qui prétend poser le problème de la création cinématographique, le pose en des termes si formels, qu'il exprime assez bien la stérilisation actuelle de notre cinéma.* « Ce n'est pas un film, disait le nouveau venu, c'est un anti-film. Il n'y a aucun personnage auquel on puisse s'attacher par le cœur. A quoi pourrait-on comparer cela ? Vous entrez dans un restaurant : on vous présente le menu : bon. On vous fait payer. Et puis on vous conduit dans la cuisine et vous voyez le cuisinier s'attraper avec le patron : bon. Et puis on vous dit : maintenant vous pouvez vous en aller. Vous n'avez rien mangé. »

Puisque c'est quelquefois la déformation des gens de ciné-clubs de vouloir à tout prix

savoir comment est faite la cuisine, au point même d'en perdre le goût des bonnes choses, n'est-il pas très réconfortant de voir les hommes dont c'est le métier de « faire la cuisine », vous ramener à ce bel équilibre ?

●

Adresser le courrier pour cette rubrique à Jean Delmas, 39, rue Nicolas-Leblanc, Lille.



Nouvelles des Ciné-Clubs

On a beaucoup écrit dans les journaux professionnels pour dénoncer la « concurrence » que le secteur « non-commercial » exercerait à l'égard des « théâtres cinématographiques commerciaux » : le terme « non-commercial » n'est peut-être pas des mieux choisis et sans doute, sous le couvert d'une législation qui détaxe légitimement les associations de culture, certaines activités « quasi-commerciales » trouvent-elles un abri abusif... Nous aurons certainement bientôt l'occasion de revenir sur ces questions et d'essayer de préciser l'apport que la diffusion d'une véritable culture cinématographique peut comporter pour l'industrie, notamment en amenant au cinéma de nouvelles catégories de spectateurs, en contribuant à la formation du goût du public et, par conséquent, en aidant à l'exploitation et au succès des films de qualité qui ne sont pas toujours les plus faciles.

Nous retiendrons, dès maintenant, la tendance sympathique que manifestent les récents accords fédéraux signés, sous l'égide de la Confédération Nationale du Cinéma Français entre la Fédération Nationale des Distributeurs et la Fédération Nationale des Cinémas français, qui prévoient :

a) *La distinction est faite entre ce qui est « non-commercial » à proprement parler (ciné-clubs, U.F.O. C.E.L. et, d'une façon générale, les entreprises qui limitent leur clientèle aux seuls membres du groupement culturel intéressé) et ce qui est « commercial détaxé » (salles exploitées par des associations bénéficiant de l'exonération fiscale accordée par la loi de mai 1951, mais qui revêtent le caractère commercial notamment du fait de l'admission du public aux prix des places normalement pratiqués dans la localité et de l'application de la réglementation administrative et professionnelle).*

b) *A l'égard du « non-commercial » proprement dit et en attendant l'institution du système du double visa, il est convenu que seuls pourront être traités avec les ciné-clubs, U.F.O.C.E.L., etc., les films ayant plus de quatre ans d'exploitation commerciale. Dès maintenant, certains films pourront faire l'objet d'une dérogation avant quatre ans, sur décision d'une Commission mixte Exploitation-Distribution.*

Une commission du cinéma non-commercial poursuit, d'autre part, ses travaux au Centre National de la Cinématographie : les conclusions auxquelles ont abouti les syndicats de distributeurs et d'exploitants, à l'occasion de pourparlers où ne pouvaient être pris en considération que leurs seuls intérêts professionnels, laissent augurer que cette commission doit apporter une contribution décisive à l'évolution des rapports entre les cinémas « commercial » et « non-commercial », complémentaires et non concurrents.



Herman G. Weinberg

LETTRE DE NEW-YORK

New York, Février 1953

La principale question posée par le Cinerama (ou par *This is Cinerama*, ainsi qu'est intitulé le premier film réalisé suivant ce procédé) est : « Où cela peut-il conduire ? » Je veux dire : qu'allez-vous en faire maintenant que vous l'avez présenté en montrant tous les tours dont il était capable ? Pouvez-vous vous en servir pour réaliser un film normal. Sera-t-il limité à des effets spectaculaires, ce qui est le cas de *This is Cinerama* dans sa presque totalité ? Le temps seul pourra répondre à ces questions. Il ne faut pas oublier que le « parlant » a eu ses « sceptiques » en 1928-29. Mais quand un des principaux responsables du Cinerama, Merian Cooper, dit qu'il va révolutionner la technique du film en supprimant le gros-plan et que le montage tel que nous le connaissons sera amené à disparaître, le procédé exigeant des « prises » plus longues et en moins grand nombre, on se demande si cette révolution ne sera pas tout simplement un retour en arrière à la technique des tout débuts du cinéma. Les films seront plus *impressionnants* — aucun doute à ce sujet (l'écran du Cinéma couvre presque tous les murs de la salle, c'est-à-dire que trois écrans réunis entre eux forment un demi cercle de près de 160°, ce qui est presque le maximum de ce que l'œil peut englober dans son champ de vision — mais seront-ils *meilleurs ?* Voilà la question, comme disait Hamlet. Il est évident qu'un gros plan sur un tel écran (près de 50 % plus grand qu'un écran normal) paraîtra gigantesque et peut-être enfantin. Les acteurs auront l'air si gros, même dans les plans d'ensemble, que les gros plans ne seront plus nécessaires et puisque l'art du montage suppose le gros plan, il est facile de comprendre pourquoi les « prises » seront plus longues et pourquoi il y aura moins de cadrages sur un seul personnage. Bien entendu, la disparition d'une partie des procédés de composition des films comme le montage, les gros-plans, les travellings... etc., sera peut-être compensée par la multiplication des effets spectaculaires. Sincèrement je ne le pense pas, mais nous verrons.

En attendant, *This is Cinerama* (qui pratiquement entoure le spectateur avec le film, à la fois visuellement et auditivement — il y a des micros un peu partout et quatre projecteurs, trois pour l'image, un pour la bande-son) débute par un tour en scenic-railway dans un parc d'attraction, d'un réalisme surprenant. Le spectateur est littéralement arraché de son siège et la nouveauté dans le pouvoir de suggestion est indéniable. Après on peut voir une scène d'*Aïda*, tel que cet opéra est représenté à La Scala, exactement comme vous pourriez le voir assis aux fauteuils d'orchestre. Ensuite une visite de Venise avec promenade en gondole et pigeons de la place Saint-Marc qui est certainement, sur l'écran, presque aussi grande que l'original. Il y a aussi quelques sports aquatiques à Cypress Gardens en Floride (surtout du ski nautique), un tour des Etats-Unis en avion, un vol spécial au-dessus des chutes du Niagara... etc. Le tout grandeur nature ou plus grand que nature (ce qui est déjà caractéristique du film américain courant). Tout cela conduit aussi la bande son à être assourdissante pour être en harmonie avec le reste.

Mais je me demande si la course en hors-bord à travers les rivières de la Floride où les palmes basses des arbres tropicaux « brossent » la caméra au passage marque *réellement* un progrès sur la séquence similaire de *Bardleys the Magnificent* de King Vidor il y a un quart de siècle — et si le ballet oriental d'*Aïda* (Acte 2, Scène 2, je crois) qui éclabousse littéralement l'écran du Cinérama — marque *réellement* un progrès sur la

magie d'un des premiers petits films abstraits d'Oscar Fischinger sur cette même danse, il y a également un quart de siècle ? La courte bande de Fischinger, *Feramors,* avec ses petites langues de flamme s'enroulant autour de la musique flamboyante de Verdi demeure de façon inoubliable dans ma mémoire vingt-cinq ans après la première fois où je l'ai vue. Et les super-effets du Cinérama, les trois écrans séparés, bordés de noir à la démarcation, chacun recevant une des trois images distinctes et parallèles, projetées simultanément (il s'agit ici de trois aspects différents des sports nautiques), n'avaient-ils pas été déjà employés, toujours il y a un quart de siècle, par Abel Gance pour *Napoléon* et par René Clair, dans *Les deux timides,* qui séparait l'écran normal en trois. Et Murnau donc ! Qui partageait en deux l'écran au début de *l'Aurore* : d'un côté l'image d'une jeune fille se baignant et de l'autre celle de la proue d'un énorme transatlantique se rapprochant de la caméra. Cette scène vous coupait le souffle... il y a presque un quart de siècle ! Et tout cela était en noir et blanc, sans l'opulent technicolor du Cinerama.

Nul doute, cependant, que les possibilités du Cinerama auraient enchanté feu D. W. Griffith. Imaginez la chevauchée du Ku-Klux-Klan de *Naissance d'une Nation* si les cavaliers traversaient toute la salle ! Ou bien les séquences les plus spectaculaires *d'Intolérance,* comme celle de Babylone, tournées en Cinérama, ou la bataille sur la glace d'*Alexandre Newsky* et la scène de l'escalier du *Potemkine !* On ne peut sous estimer les possibilités du Cinérama, *quand il sera judicieusement employé pour l'effet maximum.* Je pense que l'usage idéal du Cinerama serait le plein emploi du triple écran en combinaison avec le simple et le double écran, de se servir à la fois de ce qu'il y a de meilleur dans l'écran normal et dans le grand écran. Il y a là quelque chose de ce à quoi Eisenstein pensait quand il imaginait son « écran dynamique » sur une toile flexible. (Imaginez la séquence de la Vallée de la Mort des *Rapaces* au Cinerama), avec tout le désert desséchant, engouffrant pratiquement le spectateur ! Les trois écrans permettent aussi des possibilités infinies de contre-point. Quand les vrais poètes de l'écran commenceront à se servir du Cinérama, quelques-unes de ses plus grandes virtualités entreront sans doute dans le domaine de la réalité. En attendant, Louis B. Mayer, confiant en son avenir, a annoncé qu'il allait produire tous ses prochains films en Cinerama et que, parmi les réalisateurs célèbres qui allaient réaliser des grands films romancés en Cinérama, le premier serait John Ford... naturellement. Londres va bientôt bénéficier d'une salle équipée pour projeter du Cinérama et je pense que Paris suivra sans retard. On ne peut arrêter le progrès... à supposer que ceci en soit un. Pendant que je rédige ces notes, j'apprends que les promoteurs du Cinérama font des essais en ce moment pour ajouter *les odeurs* à leurs films, histoire de les rendre encore plus réalistes. Le problème c'est d'éliminer de la salle une odeur avant d'émettre la suivante. Sur cela, je n'ai aucun commentaire à ajouter. Le lecteur appréciera lui-même.

Tout est en couleur ce mois-ci, y compris *Hans Christian Andersen* et *Moulin Rouge.* Mais alors que le Technicolor du premier fait penser aux illustrations des livres pour enfants, les douces teintes de pastel (dues surtout au photographe Eliot Elisofon, conseiller artistique pour la couleur) du second semblent souvent sorties directement des toiles de Toulouse-Lautrec dont le film conte l'étrange existence. *Hans Christian Andersen,* non seulement s'éloigne radicalement de ce que l'on peut imaginer sur le célèbre conteur danois, mais encore, pour un film sur un pareil sujet, manque singulièrement de charme. Le meilleur du talent de Danny Kaye, qui joue le rôle principal, n'est pas utilisé et le tout semble avoir été fait uniquement pour plaire aux enfants, ce à quoi il parvient indéniablement. Il y a cependant une longue séquence de ballet, dansée par Renée Jeanmaire et Roland Petit, qui captivera beaucoup d'adultes, mais dans l'ensemble le film est malheureusement « pédestre », dans le domaine de la réalité comme dans celui de la fantaisie. Il y a beaucoup de musique, parfois prenante, mais seulement une seule très bonne chanson quand un groupe d'écoliers chante un « air arithmétique » dont le refrain est « un et un font deux, deux et deux font quatre..., etc. ». Nostalgique et charmant, ce moment est le seul émouvant du film. Le tournage a été très long, des myriades d'écrivains ont tra-

vaillé à son scénario et on dit qu'il a coûté plus de quatre millions de dollars. Mais Samuel Goldwyn, le producteur sait sans doute ce qu'il fait dans la mesure même où ce sont ses propres intérêts qui sont en cause et cela détermine le seul angle plausible sous lequel juger ce film. G.Q.F.D.

Le film américain le plus intéressant de l'année, après *Limelight,* est, de loin, *Moulin Rouge* de John Huston, d'après le roman de Pierre La Mure, avec Jose Ferrer dans le rôle de Toulouse-Lautrec. Il y a aussi Colette Marchand dans le rôle de la jeune prostituée amie du peintre. Les extérieurs ont été tournés à Paris et les intérieurs à Londres en studio. Le technicolor est le meilleur que l'on ait jamais vu. La reconstitution du Moulin-Rouge est un tour de force de style et, je le confesse, une surprise venant de John Huston, réalisateur spécifiquement américain. Après cela j'estime qu'il est capable de tout. Les critiques français feront sans doute d'intéressantes comparaisons entre le Paris « fin de siècle » de *Moulin Rouge* et la séquence d'ouverture du *Plaisir* d'Ophuls. Je ne saurai personnellement trancher, les deux sont excellents, chacun à leur manière. Les meilleurs éléments de *Moulin Rouge*, mis à part la verve et le panache des scènes du Moulin Rouge, sont la scrupuleuse ressemblance de Ferrer avec le grand peintre, même en ce qui concerne sa taille minuscule, Colette Marchand dans le rôle de Marie Charlet, Katherine Kath, dans celui de La Goulue et Muriel Smith, négresse américaine, dans celui de la danseuse Aïcha. (Il ne faut pas oublier non plus l'extraordinaire composition de l'acteur anglais Walter Crisham qui ressuscite Valentin le Désossé : nez d'aigle et menton proéminent, il sort tout droit d'une toile de Lautrec. Il y a aussi un moment exquis quand il exécute un « ballet en miniature » avec ses mains gantées de noir et qui aurait sans doute provoqué le sourire féminin et approbateur de Lautrec lui-même. Zsa Zsa Gabor en Jane Avril chante une chanson indistincte et est très décorative, mais guère plus en tant qu'actrice. (Pourquoi par ailleurs personne n'a-t-il pensé à donner à Cornelia Otis Skinner le rôle d'Yvette Guilbert). Il ne faut pas oublier l'apport au film de Marcel Vertès qui a dessiné les costumes et fait les croquis pour tous les gros plans où l'on voit Lautrec dessinant. La musique de Georges Auric manque de distinction. Pourquoi ne pas s'être servi d'Offenbach ? Les scènes de can-can nous valent de pittoresques effets de couleur mais j'ai bien peur que la plus magistrale scène de can-can du cinéma demeure celle tournée par Pabst, avec Florelle, pour l'*Atlantide*.

Pour le reste, et puisque tous les films américains doivent avoir une histoire d'amour, on a prêté à Toulouse-Lautrec une aventure qui, de la façon dont elle est traitée, est assez plausible et assez dans la ligne de son caractère. Il y a pourtant une fin à « la Hollywood » dans laquelle Lautrec, sur son lit de mort, reçoit la visite du fantôme d'un de ses vieux amis du music-hall qui vient lui dire un adieu provisoire, scène trop sentimentale et qui est pour moi la seule fausse note du film. Mais si cela représente la seule concession au Box Office pour pouvoir réaliser un film aussi inhabituel que *Moulin Rouge*, on ne peut vraiment s'en plaindre. Les dessins de Toulouse-Lautrec ont été intelligemment utilisés dans une séquence qui leur est spécialement consacrée et où ils sont montés rythmiquement avec un quadrille du Moulin Rouge. Il y a aussi des détails amusants comme la construction d'une colonne Moriss avec un dessin du peintre. Dans l'ensemble le film abonde en détails amusants et frappants, il est plein d'atmosphère et d'élan. Bien entendu les critiques parisiens seront les meilleurs juges mais on estime ici qu'Huston a démontré une fois de plus qu'il était l'un des meilleurs et des plus éclectiques réalisateurs et si des montagnes d'argent doivent être dépensées pour des films fastueux, qu'elles ne le soient jamais que pour des œuvres de la classe de *Moulin Rouge* et nous serons tous bien contents.

Je ne peux terminer cette lettre sans ajouter que les critiques les plus enthousiastes de l'année (*Moulin-Rouge* n'est pas encore sorti au moment où j'écris) ont été pour *Jeux Interdits* et *Deux Sous d'espoir*. Il y a cependant de l'espoir pour l'Amérique...

HERMAN G. WEINBERG.

NOTRE ENQUÊTE SUR LA CRITIQUE

II. — LES AUTEURS

Une imposante, contradictoire et parfois confuse masse d'idées, d'opinions et d'aspirations avaient fourni la matière de la première partie de cette enquête qui traitait du problème de « la Critique vue par les critiques ».

Nous avions d'autre part adressé aux auteurs de cinéma (scénaristes, adaptateurs, dialoguistes et réalisateurs) un questionnaire évidemment différent mais axé sur le même objet : malheureusement, les cinéastes n'ont pas répondu dans les mêmes proportions que les critiques (négligence, manque de loisirs, ou désintérêt ...méfiance ?) Nous n'avons reçu que dix-neuf réponses provenant d'ailleurs de personnalités fort diverses et d'horizons esthétiques variés. Nous le regrettons vivement, car les CAHIERS DU CINÉMA, revue *critique*, ne manquent pas de donner la parole aussi souvent qu'ils le peuvent aux auteurs.

Dans l'ensemble cependant, on constate avec plaisir qu'un certain nombre des secteurs de la production cinématographique sont représentés. Il y a même de grands noms. Par contre, on peut regretter dans ces pages l'absence de certains maîtres du cinéma français actuel dont on eût vivement souhaité connaître l'avis. Telle quelle, cette enquête incomplète fournit pourtant une substance suffisante pour une étude détaillée.

D'une manière générale, les réponses des auteurs se situent dans un champ moins spéculatif, moins théorique aussi que celles des critiques qui ont facilement tendance à « décoller » des problèmes pratiques pour se livrer aux joutes dialectiques et aux querelles de professeurs. Entre auteurs et critiques, il y a *affrontement* perpétuel, c'est ce que n'ont garde d'oublier les premiers si les seconds tendent presque toujours à engager un dialogue avec l'art par-dessus la tête des artistes. Ceux-ci savent quelle énergie, quelles luttes directes avec les réalités de tous ordres suppose la création. D'où leurs positions plus nettes, quelquefois plus solides mais moins complexes aussi, qui dessinent une situation plus clarifiée, jusque dans ces contradictions.

Voici les noms, par ordre alphabétique, des dix-neuf auteurs qui nous ont répondu et que nous remercions ici de l'attention qu'ils ont portée à notre enquête :

Michel Audiard, Jacqueline Audry, Maurice de Canonge, René Clément, Maurice Cloche, Jean Cocteau, Henry Decoin, Jean Delannoy, Henri Diamant-Berger, Jean Dréville, Françoise Giroud, Jean Halain, André Hunebelle, Pierre Laroche, Marcel L'Herbier, Carlo Rim, Georges Rouquier, Pierre Véry, André Zwobada.

---

(1) Voir la première partie de cette enquête dans notre n° 15 de septembre 1952.

QUESTION A : *AIMEZ-VOUS LES CRITIQUES ?*

En dépit de sa naïveté d'expression, cette question se justifiait en ce sens qu'elle entraînait, chez les interrogés, une première prise de position, permettant ainsi une première discrimination, assez large évidemment, des réactions (sympathiques ou « allergiques ») des auteurs à l'égard de la critique.

Elle était facilement vulnérable et certains de nos correspondants, tels PIERRE VERY, l'ont discutée ; d'autres l'ont éludée, tels PIERRE LAROCHE, CARLO RIM et MICHEL AUDIARD qui badine en répondant : « *Quand elles sont favorables* ».

Entre MARCEL L'HERBIER qui répond : « *Passionnément* » et JEAN DELANNOY dont le refus huguenot de la fonction critique se fonde sur une position de principe, se place un groupe majoritaire de réponses favorables parmi lesquelles certaines se traduisent par un simple *oui* sans commentaires (GEORGES ROUQUIER, MAURICE DE CANONGE, FRANÇOISE GIROUD), tandis que d'autres offrent des acquiescements nuancés en définissant le type de critiques qu'aiment leurs auteurs ou en formulant certaines réserves. C'est le cas de JACQUELINE AUDRY, de RENE CLEMENT qui, avec ANDRE HUNEBELLE écrit : « *Ils sont nécessaires* », de JEAN DREVILLE, d'ANDRE ZWOBADA et de JEAN HALAIN : ils n'accordent leur estime qu'aux critiques chez qui se dénote le souci d'objectivité, d'indépendance et de compétence. C'est ce que JEAN COCTEAU résume en répondant : « *J'aime les critiques sérieux* ». JEAN HALAIN renchérit : « *Mais je n'accorde qu'un intérêt de curiosité à ceux que les lauriers de Jeanson empêchent hélas de dormir* ».

A tous ceux-ci l'on peut rattacher HENRY DECOIN dont la réponse doit son ton fantaisiste à l'esprit de son auteur et aussi aux conditions particulières dans lesquelles elle a été rédigée. (Unenote jointe la présentait ainsi : « *Je suis en Espagne où je tourne un film... Je suis en extérieur, il fait chaud et mes vedettes transpirent.* »)... Réponse sur le mode « impressionniste » d'un auteur sur la critique (les rôles sont intervertis !) qui, si elle témoigne parfois d'un point de vue très personnel et d'une tournure désinvolte, n'en présente pas moins dans certaines réflexions un caractère fort authentique et plein d'intérêt.

MAURICE CLOCHE, également favorable, doit être mentionné à part parce qu'il a entendu par *critiques* non pas les hommes qui exercent la profession de critique, mais les jugements eux-mêmes que suscitent les œuvres et qui peuvent être le fait de tout spectateur, professionnel ou non, ce qui élargit considérablement le problème. Nous verrons d'ailleurs, à propos des questions suivantes, qu'il est beaucoup plus réticent quand il envisage ce mot dans son sens masculin.

Enfin HENRI DIAMANT-BERGER et PIERRE VERY occupent une situation intermédiaire entre cette majorité« pour » et le solitaire DELANNOY. Le premier n'est pas théoriquement *contre* la critique ; c'est en toute simplicité qu'il déclare : « *Etant moi-même le créateur de la critique cinématographique (avec mes collaborateurs Colette et Louis Delluc), je ne peux avoir de préjugés contre l'existence même de cette institution...* » Il se borne à vitupérer les critiques actuels : « *Je n'hésiterai donc pas à vous répondre pour ma part que je n'ai pas de goût pour la façon dont les critiques actuels parlent des films, des miens comme des autres* ». Le second est encore plus sceptique sur la

justification de la fonction critique (qu'il reconnaît pourtant dans la mesure où l'on reconnaît ce qui *existe*) et témoigne de la même aversion que H. DIAMANT-BERGER à l'égard des « critiques actuels ». Comme il demande dans une lettre jointe que sa réponse soit citée *in extenso* ou pas du tout, nous en réservons la publication intégrale, ainsi que celle de la réponse de J. DELANNOY, pour la fin de cette étude, parce qu'elles représentent les points de vue les plus extrémistes dans le refus ou le scepticisme à l'égard de la critique.

Nous n'insisterons pas plus longtemps sur cette question qui trouve son complément naturel dans la suivante et son développement réel dans la question F qui représente l'aspect constructif du problème.

QUESTION B : *POURQUOI ?*

Cette question annonce déjà les scissions très nettes qui vont s'opérer dans la masse des opinions exprimées et qui s'accentueront au fur et à mesure du développement de l'enquête.

Dès maintenant nous abordons le double rôle de la critique : les deux visages de ce Janus sont tournés l'un vers les auteurs, l'autre vers le public. Or, certains cinéastes ne semblent s'attacher qu'au rapport *critique-public*, d'autres à la seule relation *critique-création*. Quelques-uns reconnaissent à la fois l'une et l'autre fonction, et nous pensons pour notre part que c'est ce qui s'applique le mieux à la réalité complexe de l'objet de la critique.

Comme dans le précédent paragraphe, citons tout de suite ceux de nos correspondants qui ont négligé la question (CARLO RIM, J. DREVILLE) ou l'ont esquivée par une pirouette : FRANÇOISE GIROUD : « *Pourquoi pas ?* », P. LAROCHE : « *Parce qu'ils ne sont ni pires ni meilleurs que les autres hommes* » et M. AUDIARD qui, ayant répondu à la première question : « *Bien sûr, quand elles sont favorables* » explique ici : « *Parce que ça fait toujours plaisir* ».

Le groupe le plus nombreux reconnaît l'utilité de la critique à l'égard de la création, motivant par là son acquiescement à la question précédente. En tête de cette cohorte, M. L'HERBIER déclare : « *La critique (favorable ou non) passionne la création* » ; JACQUELINE AUDRY se sert du même terme (« *passionnant* ») pour qualifier l'intérêt de la critique du point de vue des auteurs ; selon J. HALAIN, la critique « *peut aider un auteur à prendre conscience de ses points faibles et à s'écarter de la facilité* » ; enfin J. COCTEAU écrit : « *Parce qu'ils peuvent nous donner le recul qui nous manque* ». Ainsi se trouve résumée la pensée de ce groupe auquel se rallient encore M. DE CANONGE, M. CLOCHE (légèrement en marge puisque, rappelons-le, il a au début donné à *critiques* son sens féminin) et aussi H. DECOIN qui, redevenu sérieux, termine un paragraphe d'aimable satire à l'endroit des critiques « pas sérieux » par cette constatation : « *J'aime trop la critique, et je lui dois trop pour lui permettre de pareils écarts de jugement* ».

C'est au contraire dans son action sur le public que R. CLEMENT et A. ZWOBADA envisagent principalement la fonction de la critique (point de vue très important généralisé par la question E) : « *Par leur présence dans la presse (les critiques) entretiennent une préoccupation cinématographique auprès des lecteurs. Sans nul doute des critiques de grand talent peuvent aider le cinéma, avertir le public, aider le septième art à obtenir ses lettres de noblesse* » écrit CLEMENT, rejoint par ZWOBADA : « *...J'aime les critiques qui situent un film, pour le public, en fonction de ses intentions, de ses ambi-*

tions et de sa sincérité ». Dans un ordre d'idées assez voisin, A. HUNEBELLE voit la première justification de la critique dans le pouvoir et le devoir qu'elle a de « *rechercher et révéler de nouveaux talents* ».

A l'écart de tous ces noms, il faut faire une place à part à G. ROUQUIER qui reste dans le vague en déclarant qu'il aime les critiques « *Parce qu'ils sont très utiles* ». Mais à qui ? En répondant aux questions suivantes, il précisera sa pensée.

Enfin H. DIAMANT-BERGER et P. VERY d'une part, J. DELANNOY d'autre part, ayant formé au départ le parti de l'opposition, expliquent en fait pourquoi ils *n'aiment pas* l'un *la* critique, les autres *les* critiques. (Cf. leurs réponses en fin d'article).

QUESTION C : *D'APRES VOTRE EXPERIENCE PERSONNELLE, LES CRITIQUES PROFESSIONNELS VOUS ONT-ILS JAMAIS AIDE A VOUS AMELIORER ?*

Le visage que tourne la critique vers les auteurs est-il un visage mort ? C'est là en fait le cœur du problème. Le déséquilibre s'accentue ici en faveur des « *non* », malgré le groupe des fidèles partisans : M. L'HERBIER (qui déplore par contre que la critique « *n'ait guère aidé les producteurs à s'améliorer* »), JACQUELINE AUDRY, G. ROUQUIER et H. DECOIN dont la réponse vaut d'être intégralement rapportée : « *Les critiques professionnels — et ils ne sont pas nombreux — ont une importance assez considérable sur le travail du réalisateur. Il m'est arrivé de penser à certains d'entre eux en tournant. Non pas par peur, mais par sympathie, une espèce de sympathie artistique, qui me faisait penser (au moment exact où j'allais me laisser aller à la facilité) : attention... il y a chose, ou machin, qui n'aimera pas ça...*

C'est un petit peu comme la peur du gendarme.

Le gendarme est un mal nécessaire, et ce mal sera nécessaire tant que les hommes n'auront pas acquis la grande sagesse... »

A ces avis on peut joindre celui, plus réticent, de M. DE CANONGE qui recule presque à l'infini les limites du problème en déclarant : « *Quelquefois, lorsque je juge leur critique juste* ». Cette cascade de jugements réagissant l'un sur l'autre peut faire indéfiniment reculer la solution positive.

Les auteurs précédents mettent l'accent sur une certaine qualité de la critique qui n'est négative qu'en apparence puisque si elle attire l'attention des créateurs sur leurs défauts, ceux-ci peuvent finalement en tirer, selon l'expression de JACQUELINE AUDRY « *des conclusions salutaires pour les films futurs* ».

Assez proche d'eux, R. CLEMENT nuance son jugement d'une façon très particulière en distinguant la collectivité des critiques de l'influence de chacun d'eux : « *Un critique, rarement. L'ensemble des critiques, oui. Ce sont les points communs qui prennent du poids sur les jugements. Un critique est aussi un spectateur qui s'exprime (à la condition qu'il le fasse avec sincérité). L'ensemble de l'opinion peut dont efficacement servir de guide à une sérieuse auto-critique* ». Cette opinion très intéressante qui s'appuie sur la recherche d'une sorte de dénominateur commun dans l'ensemble de la critique — et qui est exactement le « négatif » de celle de J. DELANNOY pour qui cette dernière ne signifie rien alors que *certains critiques isolés* peuvent lui apporter quelque chose — se trouve immédiatement retouchée par la phrase qui suit : « *Par contre, il n'est pas rare de voir se détacher du peloton un de ceux qui*

aura eu raison contre l'ensemble des autres. Cela se juge aisément quelques années plus tard. Qui croire tout d'abord ? » Il ajoute : « *Sur le plan technique, l'ensemble de la critique n'est pas d'un niveau assez compétent pour apprendre quoi que ce soit à un technicien. Il nous faut deviner ce qui ne plaît pas. Je regrette souvent que la faute ne soit pas précisément désignée...* »

Pour J. HALAIN, qui ne donne pas à la question une réponse directe qu'il appartient, selon lui, aux critiques eux-mêmes de donner, la critique perd beaucoup de son autorité et de son influence sur les auteurs du fait de ses contradictions : « *Si les critiques se mettaient toujours d'accord, leur enseignement serait beaucoup plus appréciable... Que penserait un élève auquel trois maîtres donneraient chacun une note différente pour un même sujet... zéro... dix... et vingt... Donc, à l'auteur de choisir ses critiques !... à lui aussi d'être impartial !* »

C'est M. CLOCHE et A. HUNEBELLE — répondant le premier : « *Fort peu* » et le second : « *Oui dans certains cas particuliers, bien rarement dans l'ensemble car les jugements de la critique sont trop souvent contradictoires* » — qui servent de charnières, si l'on peut dire, entre les précédents et les « réfractaires » qui, cette fois, sont en force puisqu'ils réunissent FRANÇOISE GIROUD, P. LAROCHE, H. DIAMANT-BERGER, P. VERY, CARLO RIM, J. DREVILLE et M. AUDIARD. Ce dernier ironise en ajoutant : « *Et j'ai constaté que c'était réciproque* ». J. DREVILLE, après un : « *Jamais* » péremptoire, — et se défiant d'une déformation professionnelle que les critiques comme les auteurs devraient fuir soigneusement — évoque d'une part l'influence du public sur la création et d'autre part celle de l'œuvre des autres cinéastes : « *Seul le public, et accessoirement les films des confrères, peuvent nous apprendre quelque chose* ». CARLO RIM, lui, prétend que « *la critique n'a jamais exercé la moindre influence sur un art. Il faudrait pour cela que la critique pût devancer l'art — ou l'annoncer. Or nous savons que les meilleurs critiques n'ont jamais pu découvrir que ce qui est. Le critique qui se montrerait capable d'améliorer un auteur ne serait-il pas mieux qu'un critique ? Un auteur qui se laisserait améliorer par un critique ne serait-il pas un peu moins qu'un auteur ?* » H. DIAMANT-BERGER, délaissant comme CARLO RIM son cas personnel, va plus loin que tous les autres en déniant non seulement à la critique une action bienfaisante, mais encore en alléguant sur un plan plus général que : « *les lourds échecs qui nous ont fermé tant de marchés étrangers et ont éloigné tant de clients des salles françaises sont principalement dûs à l'influence des critiques sur les producteurs inexpérimentés et les réalisateurs improvisés qui ont occupé les studios depuis une dizaine d'années* ».

Il reste encore trois auteurs dont deux ne livrent pas explicitement leur pensée sur le point précis qui nous occupe : il s'agit d'A. ZWOBADA et de J. COCTEAU qui est trop agile, trop illusionniste aussi pour consentir chaque fois à se laisser prendre et retenir au piège d'une question ; il escamote celle-ci derrière cette affirmation : « *Je suis un critique beaucoup plus sévère pour moi-même que les critiques* ».

Enfin J. DELANNOY, conservant sa position première, aime pourtant prendre l'avis de « *certains critiques* ». Mais ce sont de purs cas d'espèce.

QUESTION D : *QUE PERDRAIT, SELON VOUS, LE CINEMA SOIT A LA SUPPRESSION DES CRITIQUES, SOIT A L'ETABLISSEMENT D'UNE CRITIQUE PUBLICITAIRE OU SANS INDEPENDANCE ?*

Telle qu'elle était posée, la question impliquait l'indépendance de la critique actuelle, tout au moins dans sa majorité. Tous nos correspondants sont

partis sur ces bases, sauf H. DIAMANT-BERGER qui discute la question en contestant la susdite indépendance : « *Vous parlez dans votre quatrième question de l'indépendance des critiques comme si vraiment ceux dont nous sommes gratifiés étaient indépendants. Le pensez-vous sérieusement ? Tel dépend des financiers de son journal, tel de son confesseur, tel de ses ambitions personnelles, tel de son désir de vendre enfin un scénario ou de débuter dans la mise en scène, tel enfin de son appartenance politique* ». C'est pousser bien loin la notion de dépendance, et, de toute façon, étendre des cas semblables à la généralité relève probablement d'un pessimisme excessif, à moins qu'il ne s'agisse d'une réminiscence des temps héroïques de la critique où, comme chacun sait, l'indépendance, qui avait grand'peine à se faire jour, n'était l'apanage que de quelques grands noms qu'H. DIAMANT-BERGER doit bien connaître puisque certains — et des plus célèbres — furent ses collaborateurs... De toute manière, adopter pareil point de vue amène à considérer les relations critiques-auteurs sous une espèce de rapport psychologique *jalousie-rancœur* ou *envie-haine* qui explique d'une manière péremptoire le problème du divorce entre la création et la critique...

Sur l'éventualité d'une critique essentiellement publicitaire ou sans indépendance, la grande majorité des auteurs est d'accord avec J. DELANNOY dont l'opinion résume à peu près toutes les autres : « *Quant à la création d'une critique publicitaire, elle est impensable et, de toutes façons, elle ne s'impose pas puisqu'il y a déjà la publicité, autre mal nécessaire du siècle* ».

Ceci répond à la seconde partie de la question, mais les habituelles divergences de vue naissent à propos de la première qui interrogeait les auteurs sur les conséquences d'une suppression supposée de la critique.

A peu de choses près les associations habituelles se reforment : M. L'HERBIER, le plus catégorique de tous, répond par ces deux mots lapidaires : « *Son sens* » ; M. DE CANONGE, très général, dit : « *Ni le Cinéma, ni le Théâtre, ni les Lettres, ni les Arts en général ne peuvent se passer de critiques* » ; G. ROUQUIER : « *De grandes œuvres seraient perdues pour le public ; il n'y aurait plus, ensuite, qu'un cinéma bassement commercial* » ; JACQUELINE AUDRY, elle, croit à la nécessité de l'influence de la critique sur les créateurs et aussi « *que le producteur est très sensible à ce qui est écrit par souci des contingences financières et par amour-propre. Critique et festivals sont excellents pour stimuler le désir de qualité, souvent faiblissant* » (elle est pratiquement la seule à aller si loin dans l'estimation de l'efficacité réelle du critique) ; H. DECOIN n'abandonne pas le ton du pamphlet : « *Le jour que la critique sera supprimée, ce sont les tocquards, les peigne-culs du cinéma qui prendront la tête...* » ; enfin J. DREVILLE développe sa pensée dans la réponse à la question suivante : c'est là que nous le citerons.

Maintenant sa position modérée, M. CLOCHE, sceptique sur sa valeur réelle, fait pourtant de l'existence de la critique une question de principe : « *La suppression de la critique actuelle, même dans son état imparfait, serait grave pour le cinéma français, car elle serait le reflet de la perte de la liberté* ». J. HALAIN se place sur le même plan, qui écrit : « *Mieux vaut respecter la liberté d'être injuste que d'abolir la liberté d'expression, indispensable au progrès dans tous les domaines* ». P. LAROCHE, pas plus convaincu dans le domaine pratique que M. CLOCHE, déclare néanmoins que « *la suppression de la critique livrerait encore un peu plus le cinéma au commerce et à l'industrie* ».

Les véritables pessimistes sont peu nombreux, il faut le dire, puisqu'ils ne comptent que quatre représentants : encore faut-il ajouter qu'un seul, P. VERY,

statue dans l'absolu. Deux autres accordent aux critiques une ombre de justification : ainsi A. HUNEBELLE qui nuance son jugement en distinguant judicieusement l'art, du spectacle (« *L'art cinématographique y perdrait peu. Le spectacle cinématographique n'y perdrait rien. Dans l'état actuel des choses, tout au moins* ») — et FRANÇOISE GIROUD (« *Rien, dans 95 % des cas. Mais puisqu'il reste 5 %...* »). Enfin même J. DELANNOY ne condamne pas les critiques au néant total. (Cf. dans sa réponse les « cas d'espèce »).

La progression continue que nous venons de suivre d'un extrême à l'autre nous a obligés à reporter jusqu'ici l'analyse des avis isolés et la mention des réponses non formulées. R. CLEMENT élève une objection qui semble pourtant laisser la place à une réponse en partie favorable : « *Souvent malgré tout, la critique a été impuissante à persuader le public que tel ou tel film était un chef-d'œuvre. Que sont devenus les films maudits ? Il y a donc là quelque chose à faire : accréditer davantage les critiques...* » M. AUDIARD se récuse : « *Franchement, je n'en sais rien* », il ajoute : « *La critique publicitaire existe, elle est souvent illisible* ».

Enfin J. COCTEAU, CARLO RIM et A. ZWOBADA n'ont pas été précisément « accrochés » par cette question.

QUESTION E : *PENSEZ-VOUS EN PARTICULIER QUE LA CRITIQUE CONTRIBUE A LA FORMATION D'UN MEILLEUR PUBLIC ?*

Cette question, qui fait pendant à la question C, cherchait à définir la nature et l'importance des contacts qui s'établissent entre la critique et le public. Elle a divisé plus que jamais les avis sans parvenir pour autant à transformer notablement la situation telle qu'elle se dessine progressivement.

Mettons d'abord hors du jeu ceux qui ont purement et simplement sauté la question : FRANÇOISE GIROUD et CARLO RIM.

M. L'HERBIER, JACQUELINE AUDRY, G. ROUQUIER, M. DE CANONGE ne se sont pas séparés. Le dernier adopte cependant un ton plus dubitatif que les autres : « *La critique peut aider a la compréhension d'une œuvre* ». JACQUELINE AUDRY porte au crédit de la critique de forcer « *le spectateur à penser et à discuter des images au lieu de les accepter successivement, une image effaçant la précédente* », tandis que M. L'HERBIER déplore de son côté que la critique « *ne contribue pas en même temps à la formation de producteurs meilleurs* ».

Aux précédents se rallie un sceptique de la question C : J. DREVILLE, qui ne ménage pas à la critique, dans le domaine présent, les marques de sa confiance : « *Bien que cette opinion puisse sembler en contradiction avec la réponse précédente, je crois la critique très utile pour l'éducation du public et son rôle fort important. L'opinion de la critique fait en général figure honorable aux côtés de sa grande sœur, la toute puissante presse parlée* ».

J. HALAIN répond par un *oui* légèrement moins convaincu, retournant d'autre part la question contre ceux qui la posent : « *Mais qui pourrait contribuer à la formation de meilleurs critiques ? Il est souvent bon que les professeurs aillent d'abord à l'école* ».

Dans une forme plus optative qu'affirmative, R. CLEMENT et avec lui A. ZWOBADA, tout en reconnaissant les progrès réalisés grâce à l'action des ciné-clubs auprès des jeunes (CLEMENT) et du Cinéma d'Essai (ZWOBADA), formulent surtout des vœux pour l'avenir et insistent sur ce qu'il reste à faire : « *La critique se doit,* écrit R. CLEMENT, *de poursuivre cette tâche délicate avec une nouvelle couche de spectateurs facilement enthousiastes, mais qu'il faut guider avec tout le sens des responsabilités que cela comporte* ». Et

A. ZWOBADA : « *Pour contribuer à la formation d'un meilleur public, les critiques devraient influencer d'abord les distributeurs et les exploitants* ».

Au centre, P. LAROCHE et M. CLOCHE concèdent encore à la critique un certain pouvoir, fort atténué d'ailleurs ; le premier répond : « *Oui mais, hélas encore, dans une très faible mesure* », et le second : « *Elle devrait, mais son pouvoir est limité par le fossé qu'elle a creusé elle-même entre le public et elle* ». M. AUDIARD, qui les côtoie, est très réservé : « *A condition que son nom fasse autorité, peut-être. Mais avant que* Los Olvidados *batte les recettes de* Nous irons à Paris, *ce sera long* ».

Partant de points de vue particuliers et pour des raisons fort différentes, cinq auteurs se rencontrent pour proclamer la nullité soit de l'action éducatrice de la critique, soit même plus généralement de toute influence de cette dernière. Un sixième, J. COCTEAU, sans motiver précisément son jugement va même jusqu'à déclarer : « *Le public marche généralement en France contre la critique. Un bon film gagne en appel* ».

Parmi les cinq premiers, H. DIAMANT-BERGER, toujours hostile, et P. VERY rejettent la responsabilité du « divorce » sur la critique. Celui-ci parle de « crise de la critique ». Celui-là écrit : « *Je ne crois pas que la critique ait formé une clientèle meilleure, justement à cause de cette dépendance dans laquelle elle opère. Elle décide seulement du choix de quelques snobs au moment des exclusivités. Pour nous, excusez la brutalité des termes, le public n'a pas à être meilleur, mais plus nombreux* ». Les termes ne sont pas brutaux, mais explicites ; c'est avouer avec on ne peut plus de sincérité le but qu'on se trace. Il ne s'agit plus ici d'art, mais d'industrie du spectacle, c'est un problème tout différent. D'ailleurs, nous y arrivons : « *Les choix de la critique sont généralement contraires à ceux du public, j'entends l'immense public pour lequel nous travaillons. Notre profession est dangereuse. Une industrie très importante dépend de nos succès, sans parler de la propagande française dont nous pourrions être le meilleur véhicule, si nous exportions encore* ».

Comme les deux précédents, A. HUNEBELLE voit dans le critique le responsable — fût-il inconscient — de l'état de choses qu'il constate : « *Je parierais gros qu'apparaîtrait la preuve qu'aujourd'hui, dans beaucoup de cas, le critique est* « *coupé* » *du public.*

H. DECOIN, au contraire, met tout sur le dos du public : « *La critique ne contribuera jamais à la formation d'un meilleur public, parce que le public s'en fout. Il va au cinéma comme il va au bistrot. Il y a longtemps qu'il existe, le public, non ?* » Et de s'étendre sur l'hérédité de celui-ci qui, d'après lui, reste de génération en génération égal à lui-même dans la médiocrité.

Dernier des cinq, J. DELANNOY, conséquent avec lui-même, s'abstenant de juger l'une et l'autre partie, constate simplement pour sa part l'absence de contact et d'échanges qui existe entre elles parce que, dit-il, « *le public ne lit pas la critique du cinéma* ».

Sur ce point précis comme sur tant d'autres, il semble que les divergences de vues naissent d'abord d'une question de vocabulaire : il n'est que trop évident que le terme « public » a un contenu beaucoup trop général pour donner lieu à des discussions exactes si l'on n'en définit pas constamment l'aspect, la fraction ou l'élément particulier qu'on envisage. Il y a non seulement *des* publics, mais *des* publics de ciné-clubs, *des* publics d'exclusivité, etc... Il y a même *des* « grands publics »...

(*A suivre*).

LES FILMS



Jeunes filles soviétiques dans *Un été prodigieux* de Boris Barnet.

UN NOUVEAU VISAGE DE LA PUDEUR

UN ETE PRODIGIEUX (CHTCHEDROE LETO), film soviétique de Boris Barnet. *Opérateur :* A. Michourin. *Musique :* E. Joukovvky. *Interprétation :* N. Krioutchov (Nazar Protzenko), N. Arkhipova (Vera Gotochko), M. Xouznetzov (Petro Séréda), M. Beboutova (Oxana Podproujenko). *Production :* Studios de Kiev, 1950.

On tait souvent la vérité ; ainsi : que si l'on excepte Eisenstein, Boris Barnet doit être tenu pour le meilleur cinéaste soviétique ; il faut ajouter aussitôt que cette ignorance a bien des excuses; quelques historiens mentionnent au passage *Okraïna*, avec quelque dédain, mais les heureux spectateurs de *La jeune fille au carton à chapeau* seraient sans doute rapidement comptés ; si l'on ajoute un film d'espionnage que l'on nous présenta furtivement il y a quelques années, parfait « à la manière d'Hitchcock », voilà bien tout ce que le spectateur appliqué pouvait se flatter d'inscrire sur ses tablettes.

Mais qui est Boris Barnet ? *Personne ne le saura,* murmurait-il ; assurément un homme *d'esprit, de goût et de cœur* ; cela ne vous suffit-il point ? Quant au génie, soyez assurés qu'il en possède une des formes les plus subtiles, qui est d'en savoir donner à ses jeunes filles, et celles-ci montent en camion ou en charrette à ravir Stendhal. Ajoutons qu'il semble modeste et prendre plaisir à se cacher ; ici quelques méchantes langues enchaîneront que désormais il se camoufle ; mais piètres filets, pauvres voiles, qu'un sourire bientôt transperce.

Il est à craindre que ce dernier film ne modifie guère la situation critique de son auteur et qu'on le confonde d'emblée avec ces opéras-comiques de kolkhozes dont *Les Cosaques du Kouban* demeurent l'exemple le plus agréable. Comme toute réserve ou hésitation pourraient paraître donner des armes à l'indifférence, je dirai donc sans plus d'artifices que j'aime ce film faussement ingénu et d'une ingénuité vraie et profonde ; le regard de Barnet sur le monde, et sur l'univers soviétique, est celui de l'innocence, mais non d'un innocent ; il connaît cette exigeante pureté et la garde prudemment au secret de lui-même comme son gage le plus précieux, le plus sûr garant contre un univers peut-être cruel, et dont son instinct l'engage à se défier.

Sur le thème, cher à Renoir, du mal d'aimer sans être aimé (ou de le croire, ce qui revient au même), voilà donc un film ingrat et attachant, doucement poignant, dont les naïves apparences ne sont qu'un masque, un piège ou quelque défense — et qui cache une énigme sous des dehors parfois trop conventionnels pour ne pas déceler l'application et la ruse ; quelques brèves séquences de tracteurs et moissonneuses jouent le rôle de précautions oratoires.

Il est difficile de n'être pas sensible à la constante justesse du ton ; qu'il s'agisse du dialogue, écrit avec un soin rare, où les répliques virevoltent autour de sentiments toujours tus, comme chez Marivaux ; de l'étrangeté de la construction par menues séquences aussitôt refermées sur leur secret, ou du jeu des acteurs : la mise en scène en semble parfois volontairement théâtrale, dès que ceux-ci s'appliquent à jouer leur rôle dans le jeu social ; mais un regard les dénonce bientôt, ou quelque sursaut inattendu ; car Barnet connaît les pouvoirs de la brusquerie, les jeunes filles se détournent, soudain boudeuses, ou se sauvent à toutes jambes avec le bouquet qu'elles venaient offrir ; il arrive enfin que souffle un imprévisible vent de folie, où tous se jettent à l'eau (ici sans périphrases) : revanches de longues contraintes, d'une réserve soigneusement prolongée.

D'un film à l'autre, l'univers de Barnet est animé des mêmes personnages timides et pudiques, secrètement impulsifs, que l'humour ou l'héroïsme protègent mal ; mais ils ont inventé ici une nouvelle forme de la pudeur : le Stakhanovisme.

Pourquoi se formaliser de retrouver une fois encore les moissons familières et les pâturages, sachez plutôt reconnaître les visages de ces jeunes gens trop sensibles qui pour tenter ici de vaincre leur faible cœur, décident de s'absorber et s'abrutir au travail, et si étrange que cela puisse paraître, réussissent d'ailleurs à s'y intéresser — et nous aussi —. Mais leurs pensées comme les nôtres sont ailleurs ; nul ne pourra se duper jusqu'au bout.

L'aimable anarchie des années vingt n'est plus où se promenaient une jeune fille, son carton à chapeau et son amoureux transi ; le sérieux est devenu obligatoire, et les voilà passés bien malgré eux dans le monde stalinien des plans et des récoltes record ; puisque la mode est aux records, les jeunes filles auront à cœur de devenir elles aussi des héroïnes du *travail ; mais malgré ses efforts,* nul ne peut perdre son âme, qui continuera à le tourmenter d'un poignant secret. L'un se résigne à demeurer « capitaliste » sous les rires indulgents des fonctionnaires du parti ; et qu'importe aux autres le nom de la ville *future, ils y recherchent aussitôt* leur petite maison, non celle-là au milieu des autres, mais celle-ci, parmi les arbres, à l'écart.

« Quand on aime, n'a-t-on pas le droit d'avoir du tourment ? » mais qu'importent droits ou interdictions, et comme ils aiment d'abord ce cher tourment ; « il est parfois difficile d'avoir confiance » ; et le repos du cœur, la béate satisfaction de soi leur sont si peu familiers qu'ils créeront leur peine et leur intime désarroi de leur seule imagination, du mouvement naturel de leur cœur qui invente son tourment par besoin d'être tourmenté. Parce qu'un soir, à la fin d'un repas amical, Petro se sera penché vers Oxana et lui aura murmuré quelques mots en souriant, l'amour aveuglera un chef de kolkhoze jusqu'à lui faire compromettre par son entêtement les destinées de la communauté ; et une héroïne du travail naîtra du dépit d'une fillette qui lit son nom sur une pancarte moins jolie que celle de sa rivale imaginaire. Ajoutons à leur décharge que leurs partenaires s'en voudraient de laisser deviner le moindre mot de leur amour et le dissimulent sous le même sourire *poli* (souvenez-vous de celui d'Ann Baxter dans les *Amberson*) ou une frénésie calculatrice. Que leur cœur les dupe, ils tiennent à cette erreur, ce silence, cette souffrance, gages de leur sang toujours jeune et *inquiet ;* le péril, le mal de vivre les assurent de leur vie réelle.

J'évoquais tout à l'heure le secret de ce film ; à peine une devinette. Il cache son âme, avec quelque honte de sa faiblesse, de sa tendresse, aussitôt alarmées devant un regard — comme une jeune fille dissimule *son cœur inquiet sous* l'application et les sourires figés, les propos futiles de l'écolière.

JACQUES RIVETTE



Jacqueline Pagnol et Raymond Pellegrin dans *Manon des Sources* de Marcel Pagnol.

PAGNOL AVAIT RAISON

MANON DES SOURCES, film français de MARCEL PAGNOL. *Scénario et dialogue :* Marcel Pagnol. *Images :* Willy Factorovitch. *Musique :* Raymond Legrand. *Interprétation :* Jacqueline Pagnol, Raymond Pellegrin, Rellys, Robert Vattier, Delmont, Blavette, André Bervil, Poupon, Henri Vilbert, Marcelle Géniat, Milly Mathis. *Production :* Les Films Marcel Pagnol, 1951. *Distribution :* Gaumont, 1952.

Voilà l'occasion pour les tenants du cinéma « spécifique » de proclamer le verdict qui a tant servi à l'adresse des films de Marcel Pagnol : « Ce n'est pas du cinéma ». Si l'on définit le cinéma comme un langage hiéroglyphique d'images où la parole ne doit intervenir que comme un discret contrepoint, si, autrement dit, on considère le cinéma parlant comme un modeste perfectionnement du cinéma muet, alors *Manon des sources* n'est pas du cinéma : ce film est un cas limite du cinéma parlant et l'antithèse la plus parfaite du cinéma muet. Il sera donc facile de reprocher à Pagnol d'avoir fait un film bavard. Autant vaudrait reprocher à Edison d'avoir inventé un phonographe *sonore* car l'originalité du film est précisément fondé sur un emploi nouveau de la parole au cinéma et cette nouveauté est si profonde que *Manon des sources* peut être considérée comme le premier exemple d'un genre cinématographique particulier.

Manon des sources est en effet une œuvre beaucoup plus paradoxale qu'il ne paraît au premier abord. Essayez de « raconter l'intrigue ». C'est l'histoire d'un gentil bossu, intelligent et sentimental qui épouse une chanteuse d'opéra de province. Ils vont vivre ensemble une vie bucolique dans la ferme de Provence que le bossu a reçu de sa mère en héritage. Mais l'eau vient à manquer. Le bossu et sa femme s'épuisent à la peine pour arroser leurs champs de maïs. Ils vivent dans la misère et font tant travailler leurs deux jolis enfants que le fils meurt avant l'âge d'homme. Le bossu ne lui survit guère et la mère devient folle. Seule reste avec elle sa fille qui garde ses chèvres dans la garrigue et vit en sauvage dans un ermitage de la colline.

Voilà un bon scénario. Mais de cette belle histoire qui tient le spectateur en haleine on ne nous *montre* rien. Nous ne voyons même sur l'écran aucun de ces personnages (1), sauf la fille devenue femme, et des années après la mort de son père.

Sur l'écran n'apparaissent que des témoins de cette histoire. La plupart d'entre eux n'ont

(1) A l'exception d'une brève séquence en surimpression qui constitue la suprême habileté car elle ne décrit pas mais donne à rêver.

même jamais adressé la parole au bossu ou à ses enfants. Ils ont assisté au drame en se gardant bien d'y participer, sinon par leur silence et leur inaction ; les uns après les autres ou les uns avec les autres, ils *racontent* maintenant qu'elle est finie cette histoire dont nous ne verrons sur l'écran que l'épilogue et, pour ainsi dire, la morale. Le boulanger, le boucher, le menuisier et le maréchal-ferrant, le maire et le curé, les paysans et leurs femmes, le clerc de notaire en retraite, l'instituteur et l'ingénieur du génie rural, chacun dit à sa manière son mot de cette histoire qu'ils connaissent tous par cœur ; ils tiennent chacun leur partie dans le chœur à plusieurs voix du village provençal selon Pagnol. Le beau sujet de scénario qu'a inventé l'auteur, il n'en a pas fait un film mais le sujet d'un récit semblable à ceux que l'on conte le soir à la veillée ou sous l'orme de la place ; et c'est ce récit qu'il a filmé. Au lieu de traduire une histoire en images le cinéma, avec *Manon des sources*, se fait conteur et retrouve la tradition du récit oral (celle des Mille et une nuits et des conteurs arabes), tradition presque effacée par la civilisation de l'imprimé mais vivante encore dans tous les villages du monde.

On pouvait penser *a priori* que le cinéma, même parlant, ne pouvait en rien servir l'art du conteur. Peut-être la radio semblait-elle mieux désignée pour remplir cet office. On dira sans doute que la *Manon des sources* n'est pas un film mais tout au plus un récit radiophonique puisqu'on ne nous montre rien de l'histoire. C'est oublier qu'on nous montre sur l'écran les conteurs et qu'on y recrée l'atmosphère du récit. Cet oubli est tout naturel à nos esprits pour lesquels un mot, une phrase sont un mot écrit, une phrase écrite, c'est-à-dire abstraits et faits pour être *lus des yeux*. Dans l'art du récit oral, il s'agit de mots parlés, le choix de ces mots importe moins que le ton et l'accent, la suite de l'histoire est inséparable de la voix du conteur et du cadre dans lequel se fait le récit.

Les histoires de fantômes qui plaisent tant aux anglo-saxons se transmettent par tradition orale, elles perdent tout charme à être lues car elles sont faites pour être entendues dans la pénombre d'une fin de soirée quand l' « atmosphère » est créée. Il en va de même du récit de Pagnol : les mots et les phrases du texte sont inséparables de la silhouette des personnages, de l'*assent*, du soleil qui baigne le film et de l'atmosphère provençale évoquée par la terrasse du petit café ou par les vues sur le paysage rocailleux et grillé. La personnalité du conteur importe autant et plus dans l'art du conte que le récit lui-même : grâce au cinéma, Pagnol a su créer un conteur collectif, *une personnalité unanimiste*, le village, et ce village qui raconte une de ses histoires intéresse autant le spectateur que l'histoire elle-même.

Manon des sources éclaire ainsi rétrospectivement l'œuvre cinématographique de Pagnol. On prétendra sans doute qu'il s'agit de la pire forme de théâtre filmé alors que le texte du film est proprement injouable sur un théâtre. Marcel Pagnol a passé en effet la limite vers laquelle tendait son théâtre filmé : celle qui sépare le dialogue du monologue. La convention majeure du théâtre consiste sans doute à tout exprimer par le texte, mais l'action dramatique se déroule nécessairement sur la scène et culmine dans les passages dialogués où les mots sont échangés comme on échange des coups et sont utilisés comme des armes pour l'attaque ou la défense ; les personnages du théâtre fuient ou gagnent du terrain, rusent ou se découvrent par leurs paroles ; les répliques sont des actes. Le monologue lyrique ou le récit de Théramène restent des monstres, moyens d'exposition, parenthèses dans l'action, haltes poétiques ou analytiques après lesquels le dialogue roi reprend ses droits. En construisant son film avec une suite de monologues Marcel Pagnol rompt avec le théâtre filmé et avec le théâtre tout court.

S'agit-il vraiment d'une rupture et ne peut-on trouver ici la clef du succès paradoxal de ses œuvres d'avant guerre ? Il existe, André Bazin l'a fort bien démontré, deux types de théâtre filmé : le plus courant, celui qui sacrifie aux poncifs de l'adaptation et maquille en film une pièce de théâtre en multipliant les changements de décors et en ajoutant au texte des scènes d'action et d'extérieur ; l'autre théâtre filmé respecte l'optique de la scène et use des moyens cinématographiques pour mettre en valeur le *texte* au lieu de le trahir : *Les Parents terribles* en France, *Henry V* en Angleterre, *Le tramway nommé désir* à Hollywood. Ni *Marius* (1931), ni *Fanny* (1932), réalisés avec l'aide de techniciens chevronnés, ni *César* (1936), ni *La Femme du boulanger* (1938) réalisés par Pagnol lui-même ne peuvent sans artifice être ramenés à l'un ou l'autre de ces types. Pagnol y renonce délibérément à l'optique du théâtre et à ses trois murs, sans pourtant sacrifier la prééminence du texte au profit de l'action extérieure du scénario « spécifique ». Il a, dès la naissance du parlant, découvert *une troisième* voie et l'incontestable succès de ses films (en France et à l'étranger) n'est pas une réussite de mauvais aloi qui permette de les ranger dans la catégorie des films maudits (de la critique) qui ont rencontré par hasard un succès commercial. C'est bien plutôt l'erreur *de nos censeurs* qu'il faut expliquer. Elle procède sans doute des déclarations cavalières et fantaisistes que Pagnol fit à la presse mais surtout de l'obstination que mit la critique pendant plus de dix ans à juger le cinéma parlant d'après les critères du

cinéma muet et à refuser d'*écouter* le cinéma. Car l'originalité de Pagnol consistait, dès 1931, à faire de la parole un emploi qui apparentait ses films au récit oral beaucoup plus qu'à l'action dramatique.

Marius, *César* et *Fanny* ont été écrits pour être joués sur une scène, mais à l'écran ces pièces prennent une tout autre valeur, et avec *La Femme du boulanger* il s'agit d'une véritable recréation de la médiocre pièce de Giono. La fameuse partie de cartes est devenue une pièce d'anthologie, moins par ce que disent les personnages que par la manière dont ils le disent ; le succès de Pagnol est plus inséparable de la personnalité de Raimu que celui d'aucun auteur dramatique ne le sera jamais du talent, fut-il génial, d'un interprète ; les images qu'il nous donne du soleil de Provence et ses échappées sur les collines arides ne jouent pas un rôle de décor mais sont essentielles au propos de l'auteur (1). Sur ces caractères des films de Pagnol est fondé leur succès en France comme à l'étranger : leurs intrigues sont simplettes et moins bonnes que bien d'autres sans atteindre (ni viser) au dénuement, au dépouillement des thèmes universels. Au *contraire* c'est par le particularisme que Pagnol a gagné la partie : ses films ont popularisé dans le monde entier l'accent marseillais, les types d'une sorte de *comedia dell'arte* provençale et la légende d'une province. Ils sont les différents chapitres de cette légende, la manière dont ils racontent a plus d'importance que ce qu'ils racontent, la personnalité des conteurs plus que leur récit. Dès 1931 Pagnol introduisait dans l'histoire du cinéma l'art des conteurs, celui du récit oral dont *Manon des sources* marque l'aboutissement.

Cette originalité profonde du cinéma selon Pagnol ne pouvait apparaître aisément parce que dans notre civilisation de l'écrit l'art du récit oral n'est pas un genre consacré ; il n'est même ni reconnu ni connu. C'est pourtant l'une des formes les plus anciennes dans l'histoire des moyens d'expression et l'une des plus vivaces : il n'est guère de village au monde ou de groupe humain qui n'ait son conteur, celui dont le talent fait vivre les récits. Mais il fallait le cinéma et le cinéma *parlant* pour fixer et conserver, pour donner forme et survie à l'art oral du conteur. On ne pourrait trouver sans doute qu'un cas analogue : celui de l'art du mime, aussi ancien et aussi vivace dans l'expression populaire spontanée, mais aussi fugace et méconnu jusqu'à l'apparition du cinéma *muet*. Si l'art du mime illustré par Charlot est le cas limite d'un pur cinéma muet, celui du conteur pourrait bien être le cas limite d'un pur cinéma *parlant* (2). Pour souligner qu'il s'agit bien dans les deux cas de genres autonomes et non de cas particuliers j'ajouterai seulement une remarque toute formelle : l'art du mime appelle la brièveté. On ne regarde pas pendant des heures un boute-en-train faire des grimaces ; de même le film-mime à l'état pur est court et dans ses longs métrages muets Charlot doit faire appel à d'autres moyens que ceux du *mime* pour retenir l'attention. Tout au contraire on écouterait volontiers pendant des heures un vrai conteur et même pendant Mille et une nuits ; Pagnol a été entraîné tout naturellement par le genre qu'il avait choisi à réaliser un film fleuve de cinq heures. Les nécessités de l'exploitation l'ont obligé à le ramener à trois heures et quart. Pas plus que l'art du mime, on ne peut espérer que tout le monde goûte celui du conteur. Mais ceux qui ont



Blavette, Rellys et Henri Vilbert dans *Manon des Sources* de Marcel Pagnol.

(1) A tel point que leur absence se fait cruellement sentir au théâtre quand on y joue maintenant ces pièces. Impression inimaginable dans le cas du vrai théâtre filmé. Mais Pagnol au théâtre donne aujourd'hui le sentiment du « cinéma joué ».

(2) Ce qui ne veut pas dire qu'il faille plus réduire le parlant à Pagnol que le muet à Charlot ou classer tous les films selon leur plus ou moins grande « pureté ». Ce qui ne veut pas dire non plus que nous égalions Pagnol dans son genre à Charlot dans le sien. Il s'agit ici de catégories esthétiques, non critiques.

trouvé trop long le film de Pagnol n'en auraient pas supporté une demi-heure. Pour moi, sans doute parce que « si *Peau d'Ane* m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême » (1), j'ai trouvé le film trop court et surtout languissant vers la fin, à l'endroit justement où il a fallu rompre le rythme propre du récit par des coupures.

Il serait dangereux de se hasarder à faire des pronostics sur l'avenir du « genre Pagnol » au cinéma. Tout au plus peut-on attendre de l'auteur qu'il donne à *Manon des sources* une postérité dans son œuvre. Mais il est un domaine où j'annoncerais sans hésiter la prochaine floraison du genre : c'est celui de la Télévision qui semble prédestinée *au conte oral*. Le succès des « Souvenirs du commissaire Badin » qu'on a pu suivre dernièrement confirme entièrement notre point de vue : les histoires de brigands bien connues qui, sous la plume de l'inspecteur, ne sont que mauvais feuilletons, deviennent, racontées par lui sur l'écran, une prodigieuse comédie humaine.

Nous sommes intoxiqués par l'imprimé ; la radio et le cinéma muet ont commencé sur nous une cure maladroite comme deux médecins l'un aveugle et l'autre sourd ; avec le cinéma parlant qui commence à sortir de l'enfance et la télévision encore au maillot la prochaine génération sera sans doute capable à la fois d'apprécier la valeur intellectuelle d'un livre qu'on lit et d'être sensible au charme d'un homme qu'on écoute et qu'on voit.

J.-L. TALLENAY

(1) La Fontaine peut être invoqué à bon droit pour la réhabilitation de l'art du récit *oral* car ces vers ont été publiés *avant* que les *Contes* de Perrault ne soient eux-mêmes écrits. C'est donc au *Peau d'Âne* de la tradition orale que La Fontaine fait ici allusion, non au texte littéraire.

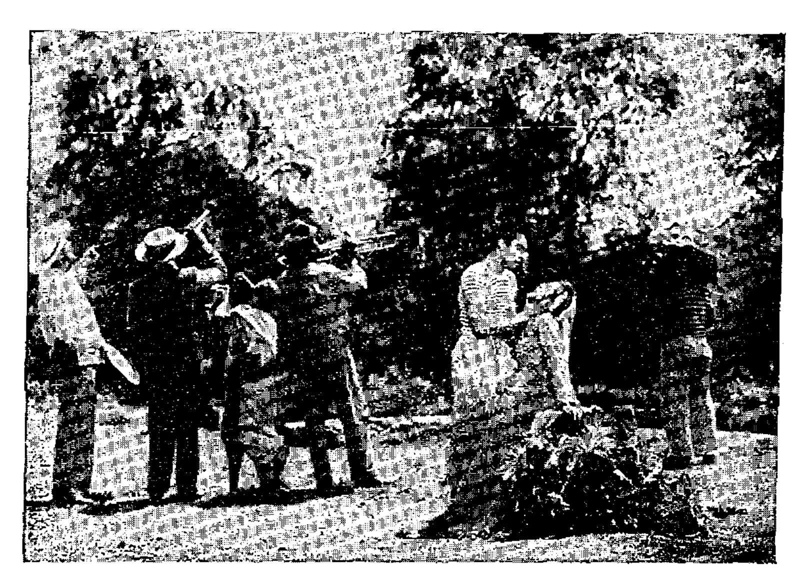
SOLEILS DE BUNUELS

SUBIDA AL CIELO (MONTEE AU CIEL), film mexicain de Luis BUNUEL. *Scénario :* Manuel Altolaguire. *Images :* Alex Philips. *Musique :* Gustavo Pittaluga. *Interprétation :* Lilia Prado, Carmelita Gonzalès, Esteban Marquez, Luis Aceves Castadena. *Production :* Altolaguire, 1951.

SUZANA (SUZANA LA PERVERSE), film mexicain de LUIS BUNUEL assisté de Gonther Gerzso. *Scénario :* Manuel Reachi. *Images :* José Ortiz Ramos. *Musique :* Paul Lavista. *Interprétation :* Rosita Quintana, Fernando Soler, Victor Manuel Mendoza, Maria Gentil Arcos, Luis Lopez Somoza. *Production :* Manuel Reachi, 1951. *Distribution :* Columbia, 1952.

Soleils d'Arles, soleils des sorciers, soleils abandonnés, soleils du Mexique, soleils de Lorca. Soleils de Vincent van Gogh, soleils d'Antonin Artaud, soleils mangés par la chair vivante des hommes, soleils ivres, nus, soleils fous, soleils d'enfer, soleils de miséricorde. Miséricorde ! Ayez pitié des pauvres fous qui vous crachent le soleil à la figure. Seigneur, ayez pitié. Miséricorde pour les enfants. Ah, vous voulez être Dieu, Seigneur, soit, eh bien faites que les enfants lapident les aveugles, faites que la terre soit comme le poison et brûle. Il s'appelle Luis Bunuel, Seigneur. Soleils de Bunuel irisés, soleils de peu de pitié. Par votre faute, Seigneur.

Car le temps arrive où les hommes n'ont plus besoin de Dieu. Mais aujourd'hui je veux rire, parce que Bunuel rit. Il a un sourire d'ange. Son histoire est bien simple. D'un côté, il y a les bons, de l'autre les méchants. Et puis il y a la fille. Elle n'est ni bonne ni méchante, la fille, elle a des seins comme toutes les filles, mais de beaux seins lourds et durs, et puis des jambes grasses, et un sexe qui réclame. Le fruit de sa bouche éclate, le jus inonde le film. C'est un jus épais et doux et je m'y baigne : j'oublie les malheurs du temps, j'oublie que Luis Bunuel est un homme. Ce sont les commis de bureau qui nous ont fait croire ça. Luis Bunuel est un archange mais il n'a connu ni le ciel ni l'enfer, il est directement entré dans le soleil de Luis Bunuel. On raconte vaguement qu'il a fait le *Chien andalou*. Fariboles ! Bunuel n'a pas besoin d'alibis. Il prend la même main, la même fesse que vous pelotez tous les jours et que fait-il de la main, de la fesse, Luis Bunuel ? Du soleil. C'est un archange et soleil qui se multiplie. C'est un feu d'artifice, c'est une pluie d'espérance. *La montée au ciel* claque de plaisir. Les méchants s'aperçoivent tout d'un coup qu'ils ne sont plus dans la note. Ils changent d'air. Ils rient comme tout le monde, mais ils se sont mis de grands écriteaux dans le dos avec inscrit dessus : « Méchants ». Ils font joujou. Ils n'iraient plus maintenant lapider les aveugles : ils se chipent sur le papier la petite maison de Mexico. Ils n'iront jamais à Mexico. C'est pour faire rager la



Subida al cielo de Luis Bunuel.

bonne vieille maman qui est en train de mourir.

Tout le monde sait que la petite maison de Mexico ira au petit enfant pour qu'il apprenne les sorcelleries et le progrès de la ville, pour qu'il devienne grand. Mais c'est encore un bébé qui dort, que l'on écarte doucement, qui ne peut être ni bon ni méchant. Pour ne pas être dérangé, s'il n'avait tenu qu'à lui, les nouveaux mariés auraient bien tranquillement passé leur première nuit dans l'île abandonnée. Cette première nuit est perdue ; ils ne la retrouveront jamais. C'est bien à eux, les bons, de haïr la vieille maman : ils ont envie de se toucher et de se prendre mais son corps mince, immobile et malade les en empêche. Tous leurs regards ne peuvent rien. Cruauté exaspérée. Dans *Tabou*, les amants n'avaient pas besoin de faire l'amour, ils n'avaient qu'à se regarder et leur désir éclatait et s'épanouissait dans le soleil *sombre* (l'étreinte venait après pour leur donner l'idée de Dieu et de la faute. Ils ont ici trop peur de leur désir pour être heureux. C'est le moment où Bunuel ne rit plus. Il nous avait transporté dans un paysage, un climat *à l'italienne.* Il ne rit plus. Il s'évade. Il rêve. Et la fille à la chair superbe en profite pour revenir et pour tuer définitivement la petite vierge suave et tendre. Des plantes grasses et folles envahissent le décor, d'énormes langues nous attirent dans les pièges des catins et des mères sur des musiques déjà mortes. La petite vierge peut bien pleurer, dans sa robe de nouvelle mariée, c'est la fille qui rit, c'est la fille qui ensorcelle. Le rêve s'épanouit dans la solitude de cette *montée au ciel* symbolique : le garçon enfin possède, unique et éternelle fois, la fille, qui, sous son plaisir, cesse également de rire. Il n'y a plus de soleil. Le temps est à l'orage. Il pleut par rafales. Nous sommes très loin du monde.



On ne peut essayer que d'appréhender les mythes de Luis Bunuel. D'ailleurs il dédaigne sans doute de nous en donner les clefs. Les exégèses linéaires sur les poètes manquent toujours de style. Son premier chef-d'œuvre est *Terre sans pain* : il prenait le monde mais il ne composait pas avec lui : il avait choisi — au milieu de la *civilisation* — la terre la plus hallucinante, la plus solitaire, la plus misérable. Il refusait notre vie. Pourtant il en portait témoignage : c'est notre image, monstrueuse par notre faute, qu'il nous montrait sur ces visages d'idiots, peu rares chez les Hurdes. Le monde des hommes *sages* se sclérosait dans l'attente des massacres. Sans doute Bunuel les sentait-il inéluctables, sans doute comprenait-il alors la vanité de la critique ; une immense souffrance se préparait : il fallait certes lutter, mais sans rien dire, et *dire,* les hommes l'eurent-ils permis ? Après les guerres et les crimes, l'époque arriva des combats honnêtes brusquement possibles (pour combien de temps ?), des combats pour la justice. C'est l'honneur de Luis Bunuel d'avoir compris qu'était terminé le temps du silence : ce furent *Los olvidados,* contact effrayant et généreux avec un monde qu'il redécouvrait pour nous donner les clefs de la misère et de la haine. Hanté par son désir de

pureté et de grâce, de mal et de maléfices, il ne l'oubliait que pour une critique sociale féroce. Il devait faire croire avec *La Montée au ciel* qu'il oubliait, pour un instant, l'un et l'autre. L'on pouvait respirer : Luis Bunuel s'était mis à rire. C'était oublier l'étrange créateur. La *Montée au ciel* présentée comme un divertissement, de génie certes, mais comme un divertissement, n'était en fait que la transition obligatoire qui devait permettre à Luis Bunuel d'entrer définitivement dans le monde des hommes dont il apprenait une fois pour toutes une des lois fondamentales : la dissimulation. Il échappait au *suicide* : ses mythes s'étaient durant vingt ans révélés dans l'effervescence. Le nouveau climat mathématique, adopté un peu partout dans une mécanisation des gestes des hommes, ne la permettait plus : sans rien perdre de son génie, Luis Bunuel *s'était décidé à composer* avec le conformisme de la société ambiante. *Suzana* devenait alors le plus difficile de ses films et peut-être depuis *Terre sans pain, le plus grand.*

⁂

Soleils dissimulés, soleils enfouis, soleils oubliés, nouveaux soleils de Luis Bunuel qui vous fait naître, soleils assassinés, qui vous fait naître dans la pluie dont il baigne Suzana qui s'évade comme par magie de la prison à laquelle Bunuel ne semble pas s'intéresser, si l'on ne sait deviner. Montrer des barreaux qui craquent sous la simple pression de la main, les montrer s'ouvrir sans rien dire, n'est-ce pas, plus largement encore que par un long pamphlet — fut-il poétique —, montrer que les barreaux de toutes *les prisons devaient en faire* autant ? Qu'il devrait tomber sous le sens commun de ne pas construire de prisons ? Suzana est comme le bien, Suzana est comme le mal : elle a la figure de l'innocence. Tour à tour elle perd, tour à tour *elle gagne pour s'assurer enfin* malgré les illusions de l'écran, une parfaite victoire dans une immense symphonie du plaisir. Pourtant Suzana n'est pas très belle, elle dévoile très peu son corps (y a-t-il meilleure critique que de lui avoir donné ce tic de dénuder ses épaules pour insister sur la dérision du désir établi sur la notion de bouts de peau devinés), mais Suzana, par la grâce de Bunuel, se trouve portée au rang des démiurges. Nous assistons par elle, innocemment — Bunuel joue — à l'effritement d'une famille (tabou absolu), à la sclérose d'une famille bien pensante à qui il est, semble-t-il, toujours donné raison. Mais il ne faut pas s'y tromper, l'on nous donne des points de repères qui se chargent brusquement d'une poésie violente. Chaque personnage garde son *moment* : le valet symbolique se révèle brusquement et sommairement, car *il* reste le personnage *primaire,* dans son chantage et la dénonciation de Suzana, le père quand il s'oppose au fils. Mais ce sont des types d'arrière plan comme le fils un peu fade, objet « dans » et « par » la tragédie. La mère au contraire (mère de Bunuel, terrible d'onction et de maléfices) est un rôle choyé : on ne tarit pas d'éloges sur son compte, elle est la bonne fée du foyer, gardienne tutélaire de notre civilisation, mais brusquement, au détour de l'image, voilà



Suzana de Luis Bunuel.

qu'elle change. Voilà qu'elle prend le fouet, qu'elle fouette Suzana. Son visage alors crie de joie et de délivrance : le bien qu'elle a pu faire n'était que pour s'assurer cette puissance que lui révèle tout d'un coup le fouet dans sa plénitude, dans une acceptation totale de son vrai rôle. Mais on nous en a trop dit : le visage redevient calme, il a été pris dans la fièvre et la folie trop peu de temps pour que s'en souviennent les bonnes âmes, il redevient accueillant aux sourires. Il irait, par sa bouche, jusqu'à déplorer que les policiers emmènent Suzana, hurlante dans la poussière mais combien victorieuse.

Ce n'est pas impunément que l'on joue pendant des années avec des images folles. La goutte de lait sur la cuisse de la petite fille de *Los Olvidados* devient ici (Suzana s'insère là, malgré tout, dans la tradition Bunuel) un plan très beau où l'on peut voir couler doucement sur les jambes de Suzana les glaires pulpeuses et tendres d'œufs écrasés. Pourtant un autre Bunuel encore se révèle : un Bunuel dramaturge impeccable. Car ici n'est plus de mise une dramaturgie poétique où l'image s'enchaîne à l'image avec le faible secours de mots lointains et en contrepoint, où le rêve s'enchaîne au rêve dans une logique forcément toute onirique, il s'agit de construire très rigoureusement une histoire d'apparence insignifiante et Bunuel adopte des solutions très classiques : unité de temps, de lieu, d'intérêt. Une construction de tragédie dont je ne veux prendre qu'un exemple, celui de la servante-confidente-deus ex machina qui apparaît nécessairement chaque fois qu'un nouveau ressort se détend, sans prendre d'autre part à l'action que celle de l'illustration, comme dans cette très extraordinaire scène où elle tourne autour de Suzana couchée, comme dans la scène où elle se trouve être — mauvaise prêtresse avec de mauvaises sentences — la porteuse du fouet qui se voudrait vengeur et qui n'est que l'objet symbolique de l'éternel supplice du plaisir, de la beauté et de la grâce. Suzana partie, le chœur à nouveau réuni dans la confiance et qui ne soupçonne pas sa déchéance, comme ne la soupçonne pas le monsieur assis dans le fauteuil de droite ou de gauche, le chœur à nouveau débarrassé de la vérité peut bien chanter des hosanna, le chœur de la famille peut bien se réjouir : nous ne sortons pas moins de la salle avec la satisfaction du bon tour que Bunuel lui a joué. Soleils vivants de Luis Bunuel que nous gardons secrètement dans notre cœur.

MICHEL DORSDAY

A LA SECONDE VISION

DER VERLORENE (UN HOMME PERDU), film allemand de PETER LORRE. *Scénario :* Peter Lorre, Benno Vigny et Axel Eggebrecht. *Images :* Vacclav Vich. *Musique :* Willy Schmidt-Gentner. *Interprètes :* Peter Loore, Karl John, Renate Mannhardt. *Production :* Arnold Pressburger, 1952.

Je suis allée revoir *Der Verlorene* pour me rendre compte si ma première impression de ce film, vu il y a bien des mois, demeurait valable. (Car tous les critiques dignes de ce nom le savent : il y aura toujours, malgré la bonne volonté et l'incorruptibilité du critique, des impondérables pour influencer l'opinion immédiate. Cela peut dépendre de l'ambiance, d'un public rébarbatif ou bienveillant, du froid ou de la chaleur que dégage une salle sans spectateurs, d'un jour de pluie ou de soleil, d'une rage de dent, d'une bonne nouvelle, bref une humeur tout à fait personnelle, peut, bien à notre insu, nous influencer. Il n'y a pas que Napoléon qui ait perdu une bataille à cause d'un mal d'estomac).

Peut-être le cas du film de Peter Lorre est-il aussi complexe que celui de *Limelight* qu'il fallait revoir, et revoir et revoir avant d'en pénétrer toutes les beautés cachées et d'en comprendre certains aspects déroutants. Ai-je été influencée en parlant du *Verlorene* dans mon ECRAN DÉMONIAQUE (1) par le fait de la si bouleversante médiocrité de l'actuelle production allemande, où le borgne semble roi parmi les aveugles ? Voulais-je ajouter une conclusion positive à un chapitre où il n'y avait que des choses négatives à dire et où je m'efforçais de juger toute une production *sine ira et studio ?* Me suis-je fait prendre tout simplement par certaines qualités qui relient ce film au *Maudit* de Fritz Lang et à d'autres films classiques, surtout à ce fameux clair-obscur et à l'hallucination des ombres ? On sait bien d'où sort ce passage dans lequel « l'homme perdu » voit passer et repasser derrière des portes vitrées l'ombre de la femme que convoite son sadisme meurtrier — ombre qu'il reverra d'une manière bien symbolique, donc allemande, quand la nouvelle locatrice remplace la fille assassinée. Souvenons-nous également que la scène dans la ténébreuse cage d'escalier entre Lorre et la prostituée rappelle nettement celle de Loulou et de Jacques l'Eventreur du film de Pabst.

Tout d'abord, il faut souligner un malen-

(1) Editions André Bonne, 1952.

tendu qui résulte du fait que nombre de mes confrères ne comprennent pas la langue allemande. L' « homme perdu » ne reproche pas aux nazis sa propre déchéance morale, mais de ne pas *avoir sévi contre lui après son* meurtre, de ne pas l'avoir jugé et exécuté ; il leur reproche d'avoir maquillé en suicide un assassinat parce que cela servait leur sale besogne. Voici en ce qui concerne le scénario, qui, je sais, est assez discutable dans sa morbidité, mais c'est un sujet adéquat à un monde en désarroi qui sera toujours et plus encore qu'autrefois le climat cher aux Allemands. Ne voit-on pas que *Berliner Ballade*, film de Robert A. Stemmle (qui avait tellement séduit par son côté ironique, ses contrastes violents de clair-obscur et son imitation des chansons de l'*Opéra de Quat'Sous* — tout cela pourtant si facile — le public parisien qui aujourd'hui fait grise mine au *Verlorene*), force beaucoup plus et d'*une manière* nettement superficielle les tendances nihilistes qu'on reproche au film de Lorre ?

Est-ce mauvais signe qu'il faille recourir, afin de faire ressortir les qualités du film de Lorre, à la comparaison avec d'autres films allemands de la production d'après-guerre ? Vis-à-vis des films de Wolfgang Staudte, eux pourtant honnêtes et sincères (1), le film de Peter Lorre va *droit à* son but et n'a pas — malgré les nombreux « *flash backs* » pour faire comprendre l'histoire d'un biologiste déchu — cette pesanteur, cette lenteur, si péniblement manifeste dans toute réalisation allemande d'aujourd'hui, lourdeur étouffante qui d'ailleurs n'a rien à voir avec le rythme lent du grand Murnau. D'autre part, il n'y a qu'à comparer les « *flash backs* » du *Verlorene* avec les « *flash backs* » si embrouillés du film de Willy Forst, *Die Sünderin* (*La Pêcheresse*), pour se rendre compte de la valeur du découpage de Lorre et ses co-auteurs, Axel Eggebrecht et Benno Vigny. Quant à l'exécution des plans, j'accorde que Lorre use parfois un peu trop d'astuces techniques apprises à Hollywood. Mais les Litvak, les Siodmak, les Billy Wilder n'en font-ils pas autant ? Et n'est-ce pas mieux que la lourdeur technique de *Der Untertan*, de la présentation duquel un grand metteur en scène français est sorti, étonné par sa maladresse technique, commun dénominateur de la majorité des films allemands ?

On se rend rarement compte en France que la plupart des réalisateurs allemands, dès l'avènement de Hitler, se plaisaient à donner au dialogue un ton de crânerie nettement prussienne, genre *Kraft durch Freude*, qu'ils prenaient pour de la vigueur et de la fraîcheur bien germaniques. Les acteurs martelaient leurs phrases comme des gardes-chiourmes, diction très pénible à supporter pour ceux qui savent que la prononciation de la langue allemande n'est pas nécessairement tranchante et dure. (Pensons à la manière intuitive et subtile avec laquelle Léontine Sagan, actrice de théâtre, a su diriger les héroïnes de *Jeunes filles en uniforme*, qui ne vient pas uniquement du fait qu'il n'y a que des interprètes féminins). Les films allemands d'après guerre ont eu grande difficulté à se défaire du ton nasillard et criard dont *Le Dictateur* a pu démontrer l'absurdité totalitaire. Pour la première fois (exception faite peut-être de *Quelque part à Berlin*, film de Gerhard Lamprecht, dernier de la vieille garde des réalisateurs prénazis et metteur en scène du charmant *Emile et les détectives*) un film allemand revient à un dialogue nuancé dans son énoncé et à des phrases ni guindées, ni ronflantes de cette prétention « surhomme », ni ahurissantes de platitude. (Car les auteurs succombant à l'idéologie absurde du nazisme étaient également en proie à une navrante déchéance dont l'exemple le plus flagrant est Richard Billinger, créateur jadis d'étonnants et sauvages drames paysans et aujourd'hui fabricant sans scrupules de scénarii plus que banals). Or, pour la première fois aussi des acteurs qui prononcent des phrases conformes à la mentalité de leur personnage sont à nouveau dirigés d'une manière plus subtile et différenciée. Je ne trouve d'ailleurs pas que Lorre, acteur intelligent, se mette trop en avant comme l'aurait peut-être fait un Kortner, metteur-en-scène-acteur, qui, lui, est issu de la tradition expressionniste. (Lorre a commencé beaucoup plus tard et se révéla de façon significative dans le rôle étonnemment modelé par ce réalisme un peu stylisé si caractéristique de l'Allemagne, d'un innocent de village à l'infantilisme hébété et assassin. Ce fut sur la scène d'un théâtre berlinois qu'on vit pour la première fois ce jeune acteur complètement inconnu venu tout droit d'un théâtre de province, quelque part dans l'Allemagne du Sud. Lorre a su évoluer sous la direction précise de cet excellent metteur en scène qu'est le poète et auteur dramatique Bert Brecht.)

Une égale discrétion existe dans l'élaboration du scénario où ont été évitées toutes les scènes d'un sensationnel facile, genre scènes de torture, d'affolement pendant les

(1) *Die Mörder sind unter uns* (*Les Assassins sont parmi nous*), *Rotation* et *Der Untertan* (*Le Sujet*), satire de l'époque servile du règne Guillaume II. Si je ne parle pas des films de Helmuth Käutner, dont l'habilité technique était manifeste dans *Romanze in Moll* (*Lumières dans la nuit*), c'est qu'il faudrait d'abord voir *In jenen Tages (En ces jour-là)* dont on nous dit beaucoup de bien.

bombardements, de psychoses « *Heil Hitler* », comme aussi le romantisme effréné des ruines décoratives. La déroute nazie, la situation économique précaire ne sont révélées que par quelques phrases glissées ici et là, malheureusement peu compréhensibles pour des spectateurs qui ne connaissent pas les finesses d'une langue étrangère et peu traduisibles, hélas ! par des sous-titres. Et les petits incidents quasi imperceptibles qui auraient pu les faire au moins entrevoir, n'ont jamais le brio souligné que leur aurait prêté le Lubitsch de *To be or not to be*. Ainsi les nazis, les officiers arrogants qui pourtant complotent, les petits bourgeois un peu miteux, tout ce monde est délibérément assez incolore, quelconque — nous sommes aussi loin du contraste outré en noir et blanc qui séduisit dans *Ballade Berlinoise*, que de la caricature un peu bonasse genre Dubout que trace Staudte dans son *Untertan*, film auquel manque totalement la férocité accusatrice que contenait, à la manière des dessins de George Gross, le roman « Der Untertan » d'Heinrich Mann, dont le « Professor Unrat » avait déjà été édulcoré dans l'*Ange Bleu*. Est-ce d'ailleurs cette raison qui a fait de la présentation de l'*Untertan* à la Film Society de Londres un tel triomphe ?

Chez Lorre, au contraire, on patauge dans un monde gris de petits faits-divers. L'étranglement sadique de la femme fait-il figure de contrepoint en qualité de meurtre strictement privé, devenu presque « anodin » par rapport à la tuerie organisée et consacrée officiellement ?

Je ne crois pas que Lorre ait envisagé de poursuivre la même intention humanitaire que Chaplin dans *Monsieur Verdoux*. Toutefois, la scène du métro, où une femme excitée par la longue absence de son mari, soldat au front, commence à se débarrasser sans ambage de ses vêtements, est conduite avec tact et un sens de l'humour, quoique assez lugubre, rares dans les films actuels allemands. Comparons cette sobriété à quelques scènes soi-disant « osées » de *La Pêcheresse* de Forst, ou à la vulgarité exécrable et commerciale des films du metteur en scène le plus demandé d'Allemagne, Arthur Maria Rabenalt, fabricant de la troisième Mandragore (1).

Par conséquent, il me semble souhaitable que la ligne du *Verlorene* soit continuée. Ce n'est pas l'exemple du scénario genre film noir qui est à suivre, mais la qualité de l'exécution sobre et précise qui est évidente, malgré certaines fautes que commettra toujours un metteur en scène débutant. Il faut sortir de cette stagnation boueuse de l'actuelle production cinématographique allemande où foisonnent grossières comédies, mélos larmoyants, films de mœurs (2) et *last not least* des films militaires, dont la critique acerbe a valu à un journaliste courageux de nombreuses lettres de menaces d'anciens SS restés, naturellement, fidèles à eux-mêmes dans une ville où, à nouveau, le nazisme fleurit gaiement.



Peter Lorre dirigé par... Peter Lorre dans *Der Verlorene*.

Les films sincères et accusateurs semblent d'autre part bien désagréables à un certain public allemand qui, assoiffé du *day dream*, genre Ufa, ne boude pas seulement des films comme *Les Assassins sont parmi nous* ou *Quelque part à Berlin*, mais même tous les films néoréalistes italiens. Depuis des années, les producteurs allemands n'offrent que des sujets commerciaux à Gerhardt Lamprecht qui se refuse à tourner ce qu'il appelle des « films de confection ». Et Peter Lorre est reparti, dégoûté, pour Hollywood (où on le fera tourner, hélas, également à nouveau des rôles de malfaiteurs de « confection »), tant

(1) Ce même Rabenalt, dont tous les critiques sérieux à Munich ont démoli *la Mandragore*, a osé publier une brochure : « *Die verhinderte Filmkunst* » (« L'art cinématographique entravé ») (Munich, 1950), bien que personne ne l'empêche de tourner des meilleurs films !

(2) A Munich, par exemple, les affiches annonçant un film américain, tel *L'Affaire Ciceron* ou d'autres, portent des slogans à sensations en gros titres dérivés nettement du psychisme freudien et ne parlant que de férocité, violence, hallucination, sexualité, etc...

son film a été combattu par une certaine clique allemande, aussi bien au Festival de Venise que pour l'exploitation en Allemagne. Il faut que l'on comprenne, au moins en France, que la situation de la production allemande semble désespérée, que des décorateurs de renom qui, eux, ont connu l'âge d'or du cinéma allemand, déplorent tous que bien des réalisateurs, promus au temps des nazis à une position toute puissante, ne comprennent plus les indications des maquettes, et qu'ils coupent au montage tout ce qu'ils peuvent pour ne garder que des gros plans sensationnels et insignifiants.

L'accueil plus que réservé qu'a reçu à Paris *Der Verlorene* (1) encouragera, *j'en ai* bien peur, les Allemands à tourner plus que jamais des films commerciaux et vulgaires.

LOTTE H. EISNER

(1) En passant, une petite note *pro domo* : Je n'ai jamais écrit l'affreuse formule que me prête le programme du Cinéma d'Essai : « *Le meilleur film* allemand... dont la qualité rappelle celle des *meilleurs films* de l'époque 1930-32. » Dont acte. D'autre part, je tiens à remercier ceux de mes confrères qui, même s'ils ne sont pas de mon avis, en ce qui concerne le film de Lorre, l'ont dit, tout en citant des extraits de mon livre (ceux-ci exacts) avec tant de considération pour mon exégèse que je ne voudrais pas manquer l'occasion de leur témoigner ma gratitude.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

ELLE ET MOI, film français de GUY LEFRANC. — New-York-Miami nous donnait résolument une mythologie de l'utopie. Il ne tenait qu'à nous de ne pas nous faire prendre. Nous sommes ici, au contraire, en pleine confusion mystificatrice : la « philosophie » de Jean Duché est mise en image. C'est lui faire prendre une *virulence* que les phrases n'avaient pas : la comédie dérisoire a été jouée ; l'a-t-elle au moins été avec grâce ? Dany Robin manque de naturel, Périer est un peu gras : défense et illustration d'une mièvre petite bourgeoisie. — (M.D.).

M. DENNING DRIVES NORTH (L'ASSASSIN REVIENT TOUJOURS), film anglais d'ANTHONY KIMMINS. — Assassinez le vil séducteur de votre fille, cela vous sera pardonné moyennant de légers remords dans le sommeil et quelques ennuis accessoires comme la peur ou le ridicule. Car la fillette comprend tout, et parce que tombée dans les bras d'un nouveau séducteur, mais agréé, celui-là, et titulaire d'un compte en banque, arrange tout sous le nez d'une police soucieuse de « respectability » et peinte non sans humour. Papa, la prochaine fois, fera attention. Une virginité ne vaut pas si chère, quoique en livres... — (M.T.).

IT GROWNS ON TREES (ÇA POUSSE SUR LES ARBRES), film américain d'ARTHUR LUBIN. — Si vous ne savez comment assurer dans le malheur du temps, vos fins de mois, prenez la recette indiquée au milieu de la fadeur de cette comédie où Irène Dunne comme vous s'ennuie à mourir. L'argent-roi y mène toujours la danse, lassitude de voir d'éternelles images banales, lassitude... On sort de la salle avec en bouche cette saveur maligne des laits peu frais et qu'on vous oblige à boire, ni froid, ni chaud... — (M.D.).

LE GRAND CONCERT, film soviétique de VERA STROIEWA. — L'intérêt majeur de ce film est de montrer aux spectateurs les fameux ballets du Bolchoï de Moscou qui sont peut-être les meilleurs du monde. Voir en couleur « Le Prince Igor », « Le Lac des Cygnes » avec l'exquise Plissentskaïa (elle m'avait ébloui à Moscou dans ce même ballet) et le fameux « Roméo et Juliette » de Prokofiev dansé par l'inégalable Oulanova, vaut le déplacement et explique le grand succès rencontré par ce film auprès du public parisien. — (D.V.).

LONE STAR (L'ETOILE DU DESTIN), film américain de VINCENT SHERMAN. — Vous y apprendrez comment le Texas s'est rattaché aux Etats-Unis. Vous y verrez s'y affronter fusionnistes et anti-fusionnistes, aventuriers et sénateurs-cow-boys sous l'arbitrage d'Ava Gardner, partenaire ravissante — mais maladroite comédienne — de Clark Gable toujours « royal » et de Broderik Crawford toujours « vilain ». Chose curieuse, les Indiens sont montrés sous un jour sympathique. Il est vrai que le film ne donne pas grande impression d'authenticité, parce que réalisé comme un western et non comme un épisode historique relatant des faits trop récents et trop bien connus pour être mis impunément à la sauce hollywoodienne. — (D.V.).

IL CAMINO DELLA SPERANZA (LE CHEMIN DE L'ESPERANCE), film italien de PIETRO GERMI.

L'un des plus beaux scénarios italiens d'après guerre sur le thème éminemment épique et, par là, cinématographique de la marche vers la Terre Promise. Des mineurs Siciliens réduits au chômage par la fermeture des solfatares, partent avec leurs familles vers la France où un escroc, recruteur de main-d'œuvre, leur a promis qu'ils trouveraient du travail. La route est longue des neiges de l'Etna à celles du Saint-Gothard. Abandonnés par leur guide, traqués par la police, chassés par des ouvriers agricoles dont ils ont à leur insu brisé la grève pour gagner quelques lires, les survivants de cette émigration clandestine verront enfin la Terre Promise du haut d'un col des Alpes qu'un officier de chasseurs alpins compréhensif leur laissera achever de franchir. Ce happy-end « européen » ne saurait tromper sur la véritable fin que le film appelle : Sisyphes de leur misère et de leur désespoir, ils ne peuvent qu'être rejetés une fois de plus par l'absurdité du désordre social vers les pentes symboliques de l'Etna. Aussi bien cette Terre Promise n'est-elle en fait qu'un paradis dérisoire où ne peuvent encore mûrir que les raisins de la colère.

On regrette seulement les concessions et les timidités de Pietro Germi à l'égard de cet admirable sujet qu'il n'a pas toujours traité avec la rigueur désirable. Une méchante l'histoire de brigands avec complications sentimentales l'adorne inutilement, pour la satisfaction supposée de la midinette dans le monde. Sa seule excuse, presque valable, est la beauté taciturne d'Elena Varzi gardant sur son front têtu la cicatrice d'un coup de sabre du destin.

Pietro Germi est un jeune metteur en scène. Certains critiques Italiens y veulent voir un brillant espoir. Il se peut, si le formalisme ne le mange pas et les réminiscences d'une réthorique eisensteinienne dont, plus encore que *Le chemin de l'espérance*, *In nome della legge* et surtout le récent *Tacca del lupo* témoignent dangereusement.

A.B.

THE MASK OF DIMITRIOS (LE MASQUE DE DIMITRIOS), film américain de JEAN NEGULESCO.

Un roman d'Eric Ambler nous donna déjà un film où Orson Welles s'amusait à des variations sur la peur. Dans celui-ci l'on ne s'amuse plus. Le mérite de Negulesco est d'avoir réussi, par un puzzle qui n'est pas sans rappeler *Citizen Kane*, à nous faire appréhender le caractère de l'invisible Dimitrios, assassin habile et grand politique. C'est au cours d'un voyage angoissant et pourtant plein d'humour macabre, que fait un romancier à tête de léopard (Peter Lorre), que le personnage Dimitrios nous est petit à petit révélé. Etranges révélations où sont nombreuses les zones d'ombre qui nous passionnent. Elles aboutiront à démasquer Dimitrios, à l'anéantir. Mais est-ce bien lui qui meurt ? Les Dimitrios de toutes sortes sont parmi nous. On esquisse des notes sur la responsabilité, sur le destin de l'homme. Dimitrios éliminé, semble-t-il, notre angoisse demeure présente. — (M.D.).

THE PLANTER'S WIFE (LA FEMME DU PLANTEUR), film anglais de KEN ANNAKIN.

Renseignements pris, la situation historique et politique décrite par Ken Annakin dans *La Femme du planteur*, pour répondre à une interprétation résolument britannique des événements en Malaisie, n'est nullement caricaturale. La guérilla contre les planterrs Européens et même contre le Gouvernement Malais prend matériellement une forme assez semblable à celle décrite ici. A la différence de l'Indochine, il ne s'agit pas d'une armée régulière, mais de groupes restreints et d'actions locales. Le terme même de « bandits » est celui utilisé là-bas par les Anglais et les gouvernementaux pour nommer les guerilleros qui sont passés de la résistance aux Japonais à l'action pour une Malaisie indépendante des impérialismes européens. Il ne faut donc pas y voir une tentative naïve du scénariste pour camoufler les mobiles politiques réels de ses « méchants ».

Ceci dit la lutte du ménage Claudette Colbert-Jack Hawkins pour sauver d'un même mouvement dialectique son bonheur et ses hévéas, grâce aux mitrailleuses du gouvernement, procède évidemment d'un manichéïsme historico-politique qui dit clairement son nom.

Si l'odieux évite pourtant ici l'ignoble ou le grotesque, il le doit aux vertus du cinéma britannique et à l'éthique du réalisme que ses documentaristes lui ont infusées. Cette Malaïsie est vue par des yeux de colon européen, mais ce regard existe, il est encore un regard humain. Le sang des hévéas coule aussi blanc de la blessure économe des ouvriers de la plantation que des larges estafilades ouvertes par les coupe-coupe des « bandits ». La jungle est là réelle, tout contre les barbelés qui délimitent le parc du bengalow. Ken Annakin a évidemment vu *Le Fleuve* de Jean Renoir, mais aux signes qui révèlent ce souvenir (le rôle de l'enfant et du serpent en particulier) on mesure mieux la distance entre un acte d'amour et un acte de peur et de défense.

A.B.



Note sur un Fait-Divers. Avec celui de De Sica (*En marge de Voleur de Bicyclette*), celui d'Alberto Moravia (*C'est la faute au soleil*) et celui du mime Marceau (*Bip tragedien*), cet essai de Luchino Visconti constitue un passionnant témoignage sur le plaisir de faire du cinéma pour l'amour de l'art. Il faut féliciter le « Cinéma d'Essai » qui présenta cet ensemble en première partie de programme.

LE PRIX CANUDO



Canudo vu par Picasso

Le prix Canudo vient d'être attribué, pour la troisième fois, à Henri Agel pour son livre : *Le cinéma a-t-il une âme ?* (1). Nous en sommes heureux pour Henri Agel, professeur au Lycée Montaigne et à l'I.D.H.E.C., dont le dévouement à la cause de la culture cinématographique est bien connu dans les milieux de Ciné-clubs. Mais l'amitié que nous avons pour l'auteur et l'estime qu'inspire son travail ne saurait pourtant nous faire considérer ce résultat comme satisfaisant. Jean Quéval faisait ici même il y a un an le procès de ce singulier prix *Canudo* qui ne craignit pas pour ses débuts en 1951 de distinguer comme théoricien et critique du cinéma Jacques Catelain et, ce, pour un livre sur Marcel

(1) Un volume de 120 pages aux Editions du Cerf, collection VII[e] Art, dont nous avons fait le compte rendu dans le n° 117, page 61.

L'Herbier, lequel était l'un des membres les plus notoires du jury. Il est vrai que l'an dernier le choix de *Ciné-Magic* de Paul Gilson, pour se porter sur un autre membre du jury, consacrait au moins un talent littéraire réel quoique plus poétique que critique ; mais la poésie peut bien être une forme de la critique !

Cette année, enfin, le *Canudo* avait l'occasion de se revaloriser par une décision indiscutable. C'était facile. Si l'on écartait le troisième tome de l'Histoire de Sadoul sous le prétexte fallacieux de n'attribuer le prix qu'à un ouvrage complet (car à ce compte vingt volumes de Sadoul ne seront jamais dignes du *Canudo*) on pouvait espérer du moins que ce serait au bénéfice du meilleur livre de cinéma, non pas même de 1952, mais des dix dernières années, Je veux parler évidemment de l'*Ecran démoniaque* de Lotte Eisner. Le simple énoncé du résultat des votes juge ces juges. Au premier tour l'*Ecran démoniaque* a obtenu *une* voix, cinq allaient déjà au *Cinéma a-t-il une âme ?*, au deuxième tour il n'en était plus question.

Faut-il pour autant les accuser de forfaiture ou d'incompétence radicale ? Pris individuellement les dix membres actuellement survivants du jury initial (car plusieurs conscients du ridicule ont déjà démissionné officiellement ou *de facto*) sont des personnalités insoupçonnables et dans l'exercice habituel de leur métier de cinéaste ou de critique honorablement compétentes. Mais quoi ? qui les autorise à juger du « meilleur livre de cinéma » ? Huit ou neuf sur dix de ces jurés sont réellement ou virtuellement auteurs ou objet de livres de cinéma. Ils n'ont que le choix entre le ridicule de se prendre au sérieux et la camaraderie. Comparée à la critique littéraire, la critique cinématographique, il faut bien le dire, n'existe pas encore. Comment en serait-il autrement à propos d'un art qui depuis cinquante ans n'a cessé d'évoluer et de changer. Et si l'on ne sait pas ce qu'est le cinéma comment savoir ce qu'est sa critique. Quelle présomption ou quelle inconscience que d'en confier la charge à un ensemble de personnalités dont chacune peut bien représenter un aspect de la critique-en-création, de la critique à la recherche d'elle-même, mais assurément pas la critique juge de la critique.

Le « *Prix Sainte-Beuve* » en littérature n'est pas une absurdité non à cause de Sainte Beuve mais de Thibaudet, je veux dire depuis que la critique est elle-même devenue un genre littéraire aussi bien connu que le roman. Mais la critique cinématographique n'existe encore que par ses manifestations individuelles. La généralisation qu'exige le jugement d'un groupe n'est possible que sur les bases de l'éthique. *L'Association française de la critique de cinéma* ne prétend garantir que l'honnêteté professionnelle de ses membres. Nul aéropage ne saurait, en tant que tel, faire davantage.

FLORENT KIRSCH

P.S. — Voici la liste communiquée à la presse des membres du jury 1952 : Mme Canudo (fille de Canudo), Simone Dubreuilh, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques Catelain, Jean Cocteau, Nino Franck, Paul Gilson, René Jeanne, Paul Guth, Charles Ford, Roger Régent, R.-M. Arlaud, A.-J. Cauliez (fondateur du prix), J. Debrix, E. Vuillermoz, Lo Duca et Henry Poulaille. Précisons que Abel Gance, Jean Cocteau, Lo Duca, Henry Poulaille, Roger Régent et Paul Guth ne sont pas venus et n'ont pas voté.

LIVRES DE CINÉMA

BERNARD G. LANDRY : MARCEL CARNE, 140 p., 33 ph., collection « Les grands créateurs de films », *Editions Jacques Vautrain*, Paris, 1952.

Au « Carné » de J. Quéval répond, presque en sens inverse, celui de Bernard G. Landry. Quéval a fait œuvre d'essayiste, jugeant Carné d'un point de vue exclusivement personnel et, partant, discutable pour certains. Landry cherche surtout à replacer l'œuvre du réalisateur dans le contexte propre de son existence et dans celui, plus large, de l'histoire du cinéma. Tout au long de cette excellente étude il tient compte des « intentions » du cinéaste, ce qui nous paraît un judicieux procédé pour une œuvre où la virtualité tient une large place. Il est captivant, en effet, d'en apprendre plus long sur les films mort-nés de Carné : *L'Ile des Enfants perdus* (1937), *Rue des Vertus* (1939), *Ecole Communale* (1939), *Les Evadés de l'An 4000* (1941), *Les bottes de sept lieues* (1941), le premier essai de *Juliette ou la Clef des Songes* (1942), *Jour de Sortie* ou *La Lanterne magique* (1945), *L'Ombre* (1945), *Le Masque de la Mort Rouge* (1945), *Candide* (1947), *La Fleur de l'Age* (1947), *Le Château* (1948), *L'Espace d'un matin* (1948). On a vraiment beaucoup appris quand on ferme ce livre clair, net, bien écrit, bien illustré et admirablement documenté. Il est justement dédié à Jean George Auriol qui en connaissait le manuscrit et l'appréciait vivement.

J. D.-V.

LA REVUE DES REVUES

SIGHT AND SOUND (164 Shaftesbury Avenue, Londres W.C.2) volume 22, N° 3, janvier-mars 1953. — Dans ce numéro aussi luxueusement présenté et bien illustré que les précédents il faut signaler une étude de notre compatriote et collaborateur Jean Quéval sur « Les films français depuis la guerre » qui reflète assez l'opinion de ce que nous croyons être la meilleure critique française pour que nous ne puissions qu'en approuver et les termes et le message qui surprendra peut-être nos amis anglais dont les récentes visites à Paris — je pense surtout à celle, récente, de Lindsay Anderson — *nous ont* révélés de surprenantes divergences d'avis. Un intéressant article de Pudovkine sur « Le Système de Stanislavky dans le cinéma » et surtout sous le titre « L'élégante mélancolie du crépuscule » de très pertinentes impressions sur *Limelight* », par Gavin Lambert, qui constituent une des meilleures études, et une des plus poussées, sur ce film.

FILMS IN REVIEW (31 Union Square, New York 3, N.Y.) volume IV, N° 1. — En tête de ce numéro un article d'Henry Hart sur les dix meilleurs films de 1952, commentant le choix annuel du National Board of Review qui publie cette revue et que voici : 1. *The Quiet Man,* 2. *High Noon,* 3. *Limelight,* 4. *Five Fingers* (*L'Affaire Ciceron*), 5. *The Snows of Kilimanjaro,* 6. *The Thief* (*L'Espion*), 7. *The Bad and The Beautiful,* 8. *Singin in the Rain,* 9. *Above and Beyond,* 10. *My Son John.* Meilleurs films étrangers : 1. *Le mur du son,* 2. *L'Homme au complet blanc,* 3. *Jeux Interdits,* 4. *La Beauté du Diable,* 5. *Ivory Hunter.* Meilleure actrice : Shirley Booth dans *Come Back Little Sheba.* Meilleur acteur : Ralph Richardson dans *Le Mur du Son.* Meilleur réalisateur : David Lean : *Le Mur du Son.* Une étude, ensuite, sur les films soviétiques depuis 1945, bien documentée, sérieusement faite, mais peu objective et trop automatiquement basée sur le postulat d'une décadence qui restreint la portée des jugements de Joseph L. Anderson. A signaler aussi une revue du II° Festival du film d'art qui s'est déroulé à l'Hunter College, dans l'Etat de New York, en novembre dernier.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs--Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 1er trimestre 1953. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRAI